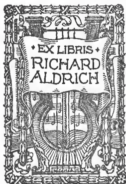
CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt.

Zehnter Band


EX LIBRIS
RICHARD
ALDRICH

CAECILIA

eine Zeitschrift

für die

musikalische Welt.

Zehnter Band.

Enthaltend die Hefte 37, 38, 39, 40.

Mit Einem Portrait, Sechs Notenblättern, und alphabetischem Register der ersten zehn Bände, Nebst Intelligenzblatt Nr. 37 — 40.

Im Verlage der Hof-Musikhandlung von B. Schott's Söhnen

in Mainz, Paris und Antwerpen.

1829.


HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY
055742

Inhalt
des
zehnten Bandes der *Cäcilia*.

Heft 37.

Heft 38.

Heft 39.

Nr. II. en *Ut* majeur, des douze grands Concerts de *W. A. Mozart*, arrangée pour Piano seul, ou avec accompagnement de Flûte, Violon et Violoncelle, par *J. N. Hummel.* — Grande Sinfonie de *L. van Beethoven*, arrangée pour Pfte. av. Flûte, Violon et Violoncelle, par *J. N. Hummel.* — Deuxième grande Sinfonie, en *Re*, oeuvre 36, de *Louis van Beethoven*, arrangée pour Pfte seul, par *J. N. Hummel.* — Dasselbe Werk, arr. pour Pianof. av. accomp. de Flûte, Violon et Velle, par *N. Hummel.* — Sixième grande Sinfonie, pastorale en *Fa*, de *Louis van Beethoven*, oeuvr. 68, arrangée pour Pianof., av. accomp. de Flûte, Violon et Vcelle, par *J. N. Hummel.* — Grande Sinfonie en *Re*, oeuvr. 22. de *André Romberg*, arrangée pour Pianof., av. accompagnement de Flûte, Violon et Vcelle, par *J. N. Hummel.* — Quatuor de *Jos. Haydn*, arrangé à quatre mains par *J. P. Schmidt.* oeuvr. 76. Nr. 2. — Quatuor de *W. A. Mozart*, arr. pour le Pianof. à 4 M. par *J. P. Schmidt.* — Trois Quatuors de *Jos. Haydn*, arrangées pour le Pfte à 4 M. par *J. P. Schmidt*, oeuv. 50. Nr. 1. — id. Nr. 2. — id. Nr. 3. — Rondeau tiré du grand Quintuor de *L. v. Beethoven*, oeuvre 29, arrangé pour le Pianoforte à quatre mains, par *J. P. Schmidt.* — Quatuor, oeuv. 127, de *Louis van Beethoven*, arr. à 4 mains pour le Piano, par *Chr. Rummel.* — Deux Trios pour le Pianoforte, Violon et Velle, composés par *L. v. Beethoven*, oeuv. 70, Nr. 6. arr. à 4 m. pour le Pianof. par *G. Reichardt.* — Quartett von *Fr. Schubert* für das Pianof. zu 4 Händen, arrangirt von *Ch. Schonberg.* — Grand Quatuor de Violon, comp. et arrangé pour la Pianof. à 4 m. par *L. v. Beethoven.* Op. 59. N. 1. — Sérénade de *Louis van Beethoven*, oeuv. 8, arr. pour Piano et Violon ou Flûte par *Alex. Brand.* — Grand Quatuor Nr. 6, oeuv. 18. Liv. 2. de *Beethoven*, arr. p. Pianof. à 4 m. p. *J. P. Schmidt*, — sämmtlich anges. von *d. Red.* (Dabei ein Notenblatt.) S. 178.

Favoritwalzer von *L. v. Beethoven*, mit untergelegtem Text für eine Singstimme, von *H. Schütz.* — Le Désir, célèbre Walse de *Beethoven*, arr. p. musique militaire, par *Fr. Berr.* — Introd. et Var. sur Le Désir etc. pour Piano seul, par *Chr. Rummel.* — Introductions et variations sur une sauteuse favorite p. Piano, p. *Rummel.* — Anges. von *Jos. Küffner* und *d. Red.* S. 181.

Leichte Orgelvorspiele, von *A. Hesse*, anges. von *Chr. H. Rinck.* S. 186.

Heft 40.

Beilagen:

Sechs Notenblätter.
Ein Portrait.

Intelligenzblätter Nr. 37 — 40.

Ein Wort über das richtige Anschauen eines Tonstücks.

Von
Dr. G. Grosheim.

Herr Professor Fröhlich trägt, in der dritten Abtheilung seiner Recension der Beethoven'schen Sinfonie mit Schillers Lied an die Freude, (Cäcilia, B. VIII, S. 3) eine Sache vor, welche für die Tonkunst kaum wichtiger noch seyn kann. Der verehrte Schriftsteller sagt dort, es werde selbst von Gebildetern die Klage geführt, dass die Sinfonie, spreche sie auch das Gemüth an, doch den Stoff zu bestimmteren Anschauungen nicht gebe; und zeigt die Mittel, auf welchem Wege wir zum Genusse der Allgewalt verschmolzener Rede- und Tonsprache gesteigert, und dahin geleitet werden können, das Bild aufzufassen, welches den Komponisten vor der Seele schwebte, als er sein Werk geschaffen. „Beethoven, so fährt er alsdann fort, hat in vorliegendem Tonstücke den Weg gezeigt; an uns ist es, mit Geist darauf fortzufahren.“

Es ist auffallend, und scheint auf die Schwierigkeit der Sache hinzudeuten, dass selbst in unsern Tagen, wo sich der Kunstvereine fast mehr bildeten denn je, deren Bestreben dahin gehet, so wohl Praxis als Theorie der Tonkunst zu erheben, so gar wenige sich mit dem Erkenntniss des Guten und Bösen befassen wollen. Das Mahl ist

bereitet; es stehet jedoch neben der schmackhaften gesunden Kost, auch die unschmackhafte, ungesunde. Hier eine meisterhafte Harmonie, mit seelenvoller melodischer Verbindung im Einklange; dort ein Rumoren, aus Holz, und Metall, und Kehle hervorgehender Töne, die uns langweilen, betäuben gar, und, einem ganz natürlichen Ereigniss zufolge, nach welchem der Mensch einem ihm unangenehmen Getös ein ähnliches entgegensetzt, unsere Conzertsäle in Deputirtenkammern der Royalisten und Liberalen umwandeln wollen. Mit vollem Recht klagt daher der Gebildetere, dass er seinen Hoffnungen entnommen worden, und das wahre Anschauen fern von ihm geblieben. Es ist aber Mangel, und Missbranch, die er anklagt, und so lange diese beyden Maleficanten nicht dem Volke gezeigt, und aus dem Gebiete der Kunst verwiesen worden, kann nichts gebessert werden. Daher möcht' es rathsam seyn, eine für die Musik, namentlich für die Instrumentalmusik, so wichtige Sache, die selbst unsere Altvordern schon besprachen, mit allem Ernst aufs Neue vorzunehmen, und aus deren Ergebnissen endlich ein Gesetz aufzustellen, unsern Kunstrichtern zur festen Norm bey ihrem Urtheilssprüche.

Leicht ist dies Unternehmen freylich nicht, und es möchte manch Lustrum noch dahin schwinden, bevor das Ziel erreicht worden. Wir haben den leichten Sinn vieler Dilettanten, ja selbst eines grossen, ich möchte sagen, des grössten Theiles der Musiker von Professinn zu bekämpfen,

die weit lieber dem Kunstprodukte selbst, als einer Beleuchtung desselben ihr Ohr leihen. Es will uns eine, nicht geringe Zahl Ungläubiger, die Nothwendigkeit bestimmter Regeln der Kunst eben so wenig anerkennend, als ihren Werth, — es will selbst ein Kunstpöbel uns entgegen treten, der, sey es Mangel an Fassungsvermögen, sey eine anderweitige Desorganisation Schuld, seiner Landstrassensprache kein Ziel zu setzen vermag. Alles dies darf uns jedoch keinen Augenblick entmuthigen, da der wohlorganisirte Mensch dem sichern Führer nicht widersteht, der Tross aber uns nicht schaden kann. *)

Ich glaube übrigens, dass Lessings Analyse, und, auf einfache Grundsätze zurück zu führen, bis die bessere Form, wenn nicht selbst die Beste, seyn wird. Ein zu schulmässig-systematischer Vortrag würde uns, wie leider! häufig der Fall ist, bald die Sache über den Autor vergessen lassen. Von diesem Grundsatze ausgehend, habe such

*) So hat es z. B. der guten Sache durchaus nicht geschadet, als neuerdings die Unbesonnenheit es wagte, mit dem anerkannten Verdienst in die Schranken zu treten, und das lobenswerthe Unternehmen: den, an einem Meisterwerke entdeckten Fehler zu vernichten, verdächtig zu machen. Siegreich, der Kunst zum bedeutenden Nutzen, hat die Wahrheit den Kampfplatz verlassen, während ihr Gegner, mit all' seinen erlaubten, und unerlaubten Waffen, beschämt dort stehen geblieben.

Anm. d. Verf.

ich, und in der Ueberzeugung: hier meine Meynung eben so gut sagen zu dürfen, wie Jeder dem die Kunst lieb geworden, die Feder ergriffen. Es ist jedoch Rhapsodie, ein theilnehmender Aufruf nur an Kenner und Liebhaber der Musik, in welchen ich mich auszusprechen mir vorgenommen habe.

Höchst nothwendig zu unserm Zwecke scheint mir zuvor das Aufstellen des Grundgesetzes der Musik zu seyn. Schon Pythagores verkündete es, und trog sich nicht, als er von ihm sagte: es seye keiner Veränderung unterworfen, die Natur selbst müsste sich denn anders gestalten. Es stehet unerschütterlich, und wie auch vom alten Zoroaster bis auf Kant, die Philosophie andere Richtungen genommen, der Tonkunst ist ihr erstes Gesetz noch geblieben: **Beförderung der Humanität.** Dies sey denn auch unsere Grundmauer, und nur von diesem Gesetz gehe unsere Lehre aus; und was ihr nicht folgt, das erklären wir „ausser dem Gesetz!"

Die Humanität **befördern**, heisst: den Menschen seiner Rohheit entnehmen. Das Mittel hierzu ist kein anderes, als seine Gefühle zu veredlen. Umsonst sucht man dem Naturmenschen, durch das Gesetz allein, seinen Lebensweg zu ebnen; wird sein Herz nicht erweicht, so kehrt er bald zur angebohrnen Rohheit zurück. Das Gefühl hat demnach hier den Vortritt. Wenn nun der, in andern Dingen bereits gebildete, in

Betreff der Kunst oher noch mit dem Sohne der Natur auf gleicher Linie steht, so wenden wir gleiche Mittel an zu gleichem Zwecke. Hüten wir uns jedoch vor möglichen Missgriffen! — Die Musik, von welcher hier die Rede ist, vorzüglich aber die Instrumentalmusik, zählt zwey Hauptabtheilungen, wovon die Eine lediglich zu unserm Verstande, die andere jedoch zu unserm Herzen auch spricht. Was nun die Erste betrift, so kann sie auf Erstaunen wohl, in Betreff ihrer Schwierigkeit und Ausübung, nicht aber auf unser Gefühl Anspruch machen, und Gedanken erwecken, die irgend ein Bild vor unsere Seele stellen. Es haben deshalb unsere Tonlehrer diesen Theil der Kunst „den strengen Styl" genannt. Eigentliche Kunst aber, und Strenge stehen mit einander in absolutem Widerspruche. Diejenige Instrumentalmusik jedoch, welche unsere Denkkraft, mit Hülfe des zuvor durch sie erregten Gefühls, in Anspruch nimmt, diese nur kann es seyn, wovon in unserer Lehre gesprochen wird; denn nur ihr öffnet sich das unabsehbare Reich der Ideen, die, wenn sie gleich anfänglich unstät umher irren, endlich doch das Bild aufzufassen vermögen, welches der Tonsetzer darzustellen gesucht.

Deshalb aber wollen wir keinesweges der Instrumentalmusik, welche sich nach der Regel, d. i. dem Tongesetz, allein gestaltet, das Urtheil sprechen. Waltet doch das Gesetz überall, selbst zwischen dem Despoten und dem Sclaven, damit der Eine

nicht in sträfliche Willkühr verfalle, der Andere nicht unter der Ketten-Last verschmachte. So viel ist aber gewiss, dass wir weit früher des Schöpfers Güte gefühlt, als sein Gesetz vernommen haben, das nur denn erst auf Sinais Höhen verkündet ward, als der Mensch des Allliebenden Güte schon missbraucht hatte.

Fern von uns sey es daher, die rein speculative Musik als Mittel anzuwenden, der wahrhaften Tonkunst neue Huldigungen dargebracht zu sehen. Sie bleibe das Eigenthum der Gelehrten, und diene der Kunst so weit sie ihrer bedarf. Ein Richterspruch nach dem kalten Buchstaben des Gesetzes wird dem Manne von Gefühl, und sähe er auch dessen Nothwendigkeit ein, immer eine „traurige Nothwendigkeit" seyn.

Ein, durch Tonwerkzeuge hervorgebrachtes Bild zu erkennen, zu diesem, dem höchsten Genusse in der Musik, wollen wir gelangen. „Ein Bild?" hör' ich den Zweifler sagen, „eine Täuschung nur ist es." Aber ist denn nicht unser ganzes Leben, wie des Bildners Darstellung desselben, eine Täuschung auch? — Tritt nur hinter das Gemälde, Ungläubiger! — Und sollten diese, deine Sinne umgaukelnden Bilder, sollte diese Täuschung ihren hohen Zweck nicht erreicht, dein Herz nicht erquickt, zur Vollendung guter Werke dich nicht gestärkt, in deiner Seele keine Ahndung einer höhern Vollkommenheit erweckt haben? Unmöglich! du müsstest denn zu Shake-

speer's Männern *without any Music* gehören, deren es, den Göttern sey's gedankt! doch so wenige giebt. —

Seines Erdenwallens erste Station bringt der Mensch im Schlafe, die zweyte im Hoffen, die dritte im Kampfe, die vierte und letzte im Dulden zu. Schmerz und Freude nehmen ihn in ihre Mitte, die Sichel ist sein Panier, der Zug hält, die Begleiter verschwinden, und der Genius kehrt die Fackel um. — Welche traurige Bestimmung! — Aber, vernehmen wir eines Unsterblichen Worte, da er von der Kunst gesungen:

Als der Erschaffene von seinem Angesichte
Den Menschen in die Sterblichkeit verwies,
Und eine späte Wiederkehr zum Lichte
Auf schwerem Sonnespfad ihn finden hiess,
Als alle Himmlischen ihr Antlitz von ihm wandten,
Schloss sie, die Menschliche, allein
Mit dem Verlassenen, Verbannten
Grossmüthig in die Sterblichkeit sich ein.
Hier schwebt sie, mit gesenktem Fluge,
Um ihren Liebling, noch am Sinnenland,
Und mahlt mit lieblichem Betruge
Elysium auf seine Kerkerwand.

und nun, auf immer, hinweg den Blick von dem Kunstverächter!!! —

Dr. *G. Grosheim.*

Ueber das Wesen der Kirchenmusik und die Verschiedenheit ihrer Bedeutung in der katholischen, und in der protestantischen Kirche.

Von
G. L. P. Sievers.

Es haben sich in der letzten Zeit in Deutschland über den wahren Charakter der Kirchenmusik, sogar über die Zulässigkeit derselben in der Kirche, häufige Discussionen erhoben. Ich glaube, auch ein Wort über diesen Gegenstand mitsprechen zu können und will dies in folgendem thun. Meine Bemerkungen werden das Verdienst haben, dass sie, von aller Speculation entblösst, ein blosses Erzeugniss persönlicher Erfahrung und des Eindrucks sind, welchen die Sache in mir selbst hervorgebracht hat.

Zuvörderst mache ich auf einen Umstand aufmerksam, der allen denen, welche, ohne weitere Unterscheidung, von der Kirchenmusik, im Allgemeinen, also sowol von der katholischen, als protestantischen, gesprochen haben, entgangen zu sein scheint: die Kirchenmusik der Katholiken hat mit der der Protestanten gar nichts gemein, denn beide sind, ihrer Anwendung nach, durchaus von einander unterschieden.

In der katholischen Kirche macht die Musik, oder sage ich vielmehr, der Gesang, einen integrirenden Theil des Gottesdienstes aus; der protestantischen dient er blos zum accessorischen Aushulfsmittel zur Erbauung der Gemeinde.

Es mag protestantische Leser geben, denen dies nicht deutlich wäre; ich will mich daher erklären.

Wenn in der katholischen Kirche gesungen wird, so kann dies nicht anders geschehen, als in so fern die Worte des eben gefeierten Gottesdienstes, als, zum Beispiele, der Messe, der Vesper, der Litanei, des Rosenkranzes, der Fruhmette u. s. w. dem Gesange zum Texte dienen; der Gesang ist also der Gottesdienst selbst. Nicht so in der protestantischen Kirche. Hier machen die sogenannten Gesänge (Choräle), welche ohne weitere eigentliche kirchliche Handlung von der Gemeinde gesungen werden, nur einen leidenden Theil des Gottesdienstes aus, und auch überdem, wenn von eigentlicher Kirchenmusik in der protestantischen Kirche die Rede ist, unter dieser nicht begriffen. Letztere besteht in den Musikstucken, welche vor der jedesmaligen Predigt, ohne Zuthun des Predigers, oder der Gemeinde, aufgeführt werden. Hieraus ergiebt sich der verschiedene Charakter des beiderseitigen Kirchengesanges: in der katholischen Kirche, wie eben gesagt, machen die Worte des Gesanges die Handlung des Gottesdienstes selbst aus, sind also wesentlich nothwendig, und werden, entweder in der heute üblichen Gesangweise (*can-*

to figurato), oder in jener declamatorisch-rhythmischen Masier, wo alle Töne eine gleiche Dauer haben (*canto fermo*), im ersten Falle von gelernten, auf der Orgel oder dem Chore stehenden, Sängern, im letzten von dem, das Capitel der Kirche bildenden, Clerus, vorgetragen, worin die Gemeinde willkürlich, je nachdem einem oder dem andern Iodividium Text und Gesaog bekannt sind, mit einstimmt. Der protestantische Gottesdienst dagegen kann ohne Musik Statt finden, ohne an seinem wesentlichen Inhalte einzubüssen: der protestantische Kirchengesang ist eine mittelbare, nicht durchaus nöthige Zugebe zum Gottesdienst; der katholische (wenn er Statt findet) der Gottesdienst selbst.

Die geistige Grundlage des Protestantismus ist Realität, die des Katholicismus Spiritualität. Wenn diese Behauptung zugestanden wird; so erklärt sich, warum die katholische Kirche den geistlichen Gesang bis zur Vollendung ausbilden, die protestantische ihn vernachlässigen musste; denn Gesang ist eine Anregung des Gemüths und nicht des Verstandes. Auch durch die Veränderung, welche der Protestantismus mit katholischem Gottesdienste vornahm, leistete er Verzicht auf den unmittelbaren Gesang.

Letztern hat die protestantische Kirche durch den mittelbaren Gesang ersetzt, das heisst, sie schaltet zwischen ihrem Gottesdienste eine, von Instrumenten begleitete, Vokalmusik ein, welche

mit demselben in keiner Verbindung steht. Der Zweck derselben ist rein accessorisch: die, auf dem Wege rein positiver, verstandesmässiger Ueberzeugung empfangene Erbauung ist eine Realität, welche weder von Poesie, noch Kunst, noch Einbildungskraft verstärkt werden kann. Wenn es darauf ankäme, den Protestantismus in seinem wahren, inneren Sinne aufzufassen, möchte die Kirchenmusik in demselben eben so überflüssig erachtet werden, als jede andere Verzierung durch Gemälde, oder Luxusgegenstände. Das begriffen die Gründer der Reformation recht wohl. Nur, seitdem man in den letzten Jahren angefangen hat, die trennende Scheidewand immer mehr über den Haufen zu werfen, ist der Annäherung, ja Verschmelzung der Weg gebahnt werden. Möge letztere, wenn sie ja einmal Statt finden soll, zum Heile der Menschheit ausschlagen.

Ist somit, wie es wirklich scheint, die Musik im Sinne der protestantischen Kirche bei dem Gottesdienste derselben unmittelbar überflüssig; so mag sie immer mittelbar bestehen, als Mittel zur Erheiterung des Geistes an einem Tage der Ruhe gewidmet.

Möglich, dass die Ueberspanntheit mir ein Verbrechen daraus machen wird, die Kirchenmusik, wie es ihnen scheinen dürfte, so herabzuwürdigen. Ich glaube dagegen, dass es der Zweck der protestantischen Religion selbst ist, das Gemüth zu erheitern, und dass die Musik, wenn es

ihr gelingt, diesen Zweck zu befördern, derselben als würdige Dienerinn zur Seite steht. Ihren Charakter nach, kann also die protestantische Kirchenmusik im Inhalte und der Form, weniger streng, ja, sie darf sogar weltlich sein; nur werde der Charlatanismus vermieden, welcher nicht Erheiterung, sondern Ekel erzeugt.

Der Katholicismus hat es mit keinen weltlichen, so zu sagen, bürgerlichen Verstandeszwecken zu thun; sein Streben ist auf die Vermittlung dessen, der das sündige Menschengeschlecht mit seinem allgütigen Schöpfer ausgesöhnt hat, besonders auf die Opfer, welche Christus aus diesem Grunde gebracht hat, gerichtet: der katholische Gottesdienst, das heisst, die Messe, ist die stete sinnliche Darstellung des Leidens Christi. Er hat nicht, wie der protestantische, Verstandesbelehrung und daraus sich ergebende Beruhigung und Aufheiterung zum Zwecke, sondern Zerknirschung der sündigen Herzen durch den stets erneuerten Anblick des Todes dessen, der für die Sünden der Menschen gestorben ist. Sein Charakter ist daher, um mich so weltlich auszudrücken, tragisch. Diese Eigenschaft bestimmt zugleich die Natur seines Gesanges; dieser ist nicht etwa, wie ein accessorischer Theil, zu dem katholischen Gottesdienste hinzugefügt, sondern letzterer spricht sich in ihm selbst unmittelbar aus, er muss daher so ernst und einfach, als möglich und aller der Zierrathen, welche an den weltlichen Gesang erinnern dürften, entledigt sein. Ertönte, zum Bei-

spiele, während der Hauptmomente der Messe, ein Chor, oder ein Solosatz, im Zuschnitte des Opernstyls heutiger Tage; so wäre die Störung offenbar und bei weitem nachtheiliger, als fiele sie in der protestantischen Kirche vor.

Die Nothwendigkeit des grösseren Ernstes des katholischen Kirchenstyls vor dem protestantischen ist daher erwiesen. Sie ist von den Häuptern der katholischen Kirche so vollkommen begriffen worden, dass die Päbste nicht allein von Zeit zu Zeit die ernstesten Verordnungen gegen die Ausartung des gottesdienstlichen Gesangés haben ergehen lassen; sondern dass sogar mehr als einmal von der gänzlichen Abschaffung desselben die Rede gewesen ist. Bekanntlich schreibt man Marcellus II. eine solche Absicht zu, obgleich wahrscheinlich fälschlich, da dieser Pabst, während seiner einundzwanzigjährigen Regierung, wol schwerlich Zeit gehabt haben mag, sich um den Gesang zu bekümmern. Einen härteren Stand hatte derselbe unter Sixtus V., welcher bei weitem feindseligere Absichten gehegt zu haben scheint und vielleicht auch an den Tag gelegt hätte, wäre der eminente Geist dieses Pabstes, unaufhörlich mit positiven, einem reellen Zweck beabsichtigenden, Unternehmungen beschäftigt, nicht jedem Acte eines, zu nichts führenden, Fanatismus abhold gewesen. Indessen glaubte er doch den Dünkel, welcher sich um diese Zeit der päbstlichen Sänger bemächtigt hatte, durch die Verordnung, dass fortan ihr Capellmeister aus den Sängern selbst und

nicht mehr, wie bis dahin, aus den Bischöfen, gewählt werden solle, demüthigen zu müssen.

Was es übrigens schon unter Marcellus II. Regierung (1555) mit der Ausartung des Kirchenstyls für eine Bewandniss gehabt haben mag, gestehe ich gern, nicht zu begreifen. Ein moderner Opernstyl, wie heut zu Tage, existirte damals noch nicht; man muss also glauben, gerade das Gegentheil der heutigen Form, nämlich ein Uebermaas bloss harmonisch-materieller Tonfolgen, ohne alle Melodie, habe ihr die besagte Proscription zuziehen sollen.

Stellen wir die moderne Deutsche (protestantische oder katholische) mit der Italiänischen Kirchenmusik zusammen; so ist es ohne Zweifel wahr, dass erstere sich bei weitem reiner, erhabener und einfacher erhalten hat, als die Italiänische. Mit welcher Toleranz man letztere auch betrachtet, immer bleibt selbst die bessere Gattung derselben dem Gottesdienste, besonders der Messe, unangemessen, nicht allein ihres galanten Styls, sondern besonders der Zerstreuung wegen, zu welcher der Gemeinde Veranlassung gegeben wird. Diese wird besonders in denjenigen Kirchen auffallend, wo Chor und Orgel sich nicht in der Nähe des Hauptaltares, an der Seite desselben, sondern diesem gegenüber, am andern Ende der Kirche, über dem Eingange, befinden, wie in allen den hiesigen Kirchen der Fall zu sein pflegt, welche eine grössere Länge, als Breite haben.

Man denke sich hier die Gemeinde (wenn auch nur einen Theil derselben), während der Messe, oder der Vesper, mit dem Rücken gegen den Hauptaltar gewendt, und mit offenem Munde nach dem Chore hinaufsehend, um den Sängern die Töne von den Lippen zu horchen! Es gibt, meines Erachtens, kein unreligiöseres, unandachtsameres Schauspiel, als eine Messe oder Vesper, welcher die Gemeinde den Rücken zukehrt. Dieser Uebelstand findet einzig in der päbstlichen Capelle, wo nur Musik im alten Capellstyle gesungen wird, keine Statt: hier wird das Ohr nicht dergestalt geschmeichelt, dass seinen Bewegungen gleichsam der ganze Körper folgt und sich dahin wendet, wohin das Ohr horcht.

So gestehe ich ohne Hehl, dass die gewöhnliche Italiänische Kirchenmusik von heut zu Tage, besonders im Gegensatze mit dem päbstlichen Capellgesange, von der Art ist, dass sie dem wahren, religiösen Katholiken, so ein inniger Musikfreund derselbe auch sein möge und mit welch grossem Vergnügen er dergleichen Tonstücke auch ausser der Kirche hören würde, ein steter Gegenstand des Anstosses sein muss. Ich wenigstens, obgleich kein Katholik, und noch weniger einer jener Heuchler, welche Gesinnungen äussern, auf deren Benennungen sie sich sogar besinnen müssen, wenn es Noth thut, sich damit zu brüsten, nehme ein stetes Aergerniss an dergleichen Musiken, ob mich gleich von der andern Seite meine Liebe zum Gesange keine derselben versäumen

lässt. Sie ganz verbannen, oder wenigstens in die Grenzen der Schicklichkeit einengen, würde die Andacht in den katholischen Kirchen fördern, dazu würde aber besonders erforderlich sein, dass man die Instrumentalmusik, ja meinetwegen auch die Orgel, abschaffen und, mit Beseitigung aller Solostucke, oder Solosätze, nur im vier- oder mehrstimmigen Chore singen liesse; denn eine oder mehrere Solostimmen machen sich zu bemerkbar, als dass durch sie nicht die Andacht gestört werden sollte.

In deutschen katholischen Kirchen, in deren Musiken wirklich keine so gröblichen Verstösse gegen die religiöse Würde herrschen, könnte man schon nachsichtiger sein und ihnen vor wie nach die Instrumentalbegleitung und den Sologesang gestatten. Besonders aber dürften in den protestantischen Kirchen, wo die Musik keinen unmittelbaren Theil des Gottesdienstes ausmacht, wo überdem auch der dort herrschende Nationalismus theils mehr Zerstreuung zulässt, theils diese weniger nachtheilig macht, die Sitte auf dem vorigen Fusse verbleiben, auch schon desshalb, weil dort ebenfalls, es müssten sich denn die Dinge auch in Norddeutschland seit den letzten funfzehn Jahren geändert haben, die Kirchenmusiken mit einem sehr lobenswerthen Ernste behandelt wurden, wovon zu seiner Zeit freilich die bekannte Passionsmusik von Rosetti eine auffallende Ausnahme machte.

Mancherlei über die Pariser Operntheater.

(Geschrieben im J. 1827.)

Wann es heutiges Tages noch ein Verdienst wäre, den Gang der Dinge vorauszusagen; so könnte ich es mir zum Ruhme anrechnen, hin und wieder wenigstens in musikalischer Hinsicht in die Zukunft gesehen zu haben. An mehreren Orten habe ich dem Theater Odeon zu Paris, Trotz dem momentanen glänzenden Successe, welchen dessen Vorstellungen aus dem Deutschen oder Italiänischen übersetzter Opern erhalten haben, einen übeln Ausgang prophezeihet. Drei dergleichen Uebertragungen, das Opferfest, der Barbier von Sivilien und der Freischütz sind mit mehr oder minderem Beifalle gegeben worden. Der, welchen das Opferfest erhalten, ist der geringste, aber auch der unzweideutigste gewesen, und einzig und allein der Musik zu Theile geworden, ohne dass der Text durch nationelle, oder phantastische Teufeleien dazu beigetragen hätte. Otello ist beinahe ganz durchgefallen. Dieses Schicksal werden mehr oder weniger die folgenden Bearbeitungen haben, und somit jenes Theater in das Nichts zurücksinken, aus welchem es hervorgegangen ist. Da sich das Odeon, als Operntheater, eben so wenig mit Feydeau, als seine recitirten Schauspiele mit dem ersten *Théatre François* messen kann, so dürfte

der gänzliche Ruin dieses Theaters näher sein, als man glaubt.

Eine andere meiner Prophezeihungen, welche in Erfüllung gegangen ist, betrifft den Sänger *Pellegrini*, welcher vor etwa acht Jahren zu Paris auf dem Italiänischen Theater als *Buffo cantante* debütirte. Dieser Sänger schien mir einer jener Bocksbeutler zu sein, welche, selbst dann, wenn es ihnen gelänge, ihre Harlekinaden mit der natürlichen Stimme, mit dem erforderlichen Portament, mit dem gehörigen Werthe jeder einzelnen Note, mit einem Worte, in möglichster materieller Vollkommenheit, zu machen, dennoch die Kunst des Gesanges auf den Kopf, statt auf die Beine, stellen würden. Wo der Bassist bis zu einer übermässigen Tenorhöhe hinauf heulen muss, kann seine Stimme nicht anders, als geschwächt, folglich auch schaal und matt erscheinen. Selbst das Organ der eigentlichen Tenoristen geht darüber verloren, wenn ja eins vorhanden ist.

In diesem Falle befindet sich freilich der berühmte *David* nicht, jetzt der Heros jener Sängerschaar: er hat, als Tenorist, gerade dieselbe Hohletopf-Stimme, welche *Pellegrini* als Bassisten auszeichnet. Anfangs ward dieser von den Parisern in den Himmel erhoben; aber schon im zweiten Jahre fing das Nichts dieser Singerei an, dem dortigen Publicum, welches aus den gebildetsten Individuen aller Nationen besteht und folglich jener einseitigen Geschmackstrivialität, an

welcher die Publica so mancher grossen Städte laboriren, weniger zugänglich ist, einzuleuchten. Man sah ein, dass diese Gesangfaselei besonders in eigentlichen dramatischen Singrollen, wo Ausdruck und Kraft der Stimme erfordert wird, wie, z. B., beim Grafen im *Matrimonio segreto*, Leporello, Figaro in den *Nozze di Figaro* u. s. w. ein miserabeles Ding sei. So sank die ertrillerte Reputation Pellegrini's mit jedem Tage immer mehr, bis er zu Anfange des vorigen Jahres seinen Abschied erhalten hat und *Galli* an dessen Stelle engagirt worden ist. Trotz dem scheint die Sache nicht mit rechten Dingen, des heisst, auf folgende Weise, zugegangen zu sein. In Italien ist es gebräuchlich, dass die *Maestri*, auf deren Empfeblung ein Sänger engagirt wird, von dessen Gehalte gewisse vorherbedungene Procente ziehen. Dies fällt hier niemanden auf, weil sich nicht glauben lässt, dass die *Maestri* wissentlich ein untaugliches Mitglied empfehlen, für dieses componiren und somit sich und ihr Werk Preis geben werden. Da ferner zu vermuthen steht, dass ein *Maestro* für ein, von ihm engagirtes, Mitglied zweckmässiger setzen und mit ihm sich mehr zu verständigen suchen wird, als mit einem, ihm fremden, Sänger; so werden jene Procente von allen Theilen als eine, der Mühe und dem guten Willen des *Maestro* gebührende, billige Entschädigung betrachtet und von niemandem übel geheissen. Dergleichen Engagements macht auch Hr. Rossini, und Hr. Rossini mehr, als jeder andere Componist, weil er berühmter ist und auf

die, nicht von ihm empfohlenen, Sänger, wenig oder gar keine Rücksicht nimmt. Mitunter geht es ihm damit übel, wie, zum Beispiele, im Carneval 1822 — 1823 zu Venedig, wo er einen englischen (ich will sagen, einen engelländischen) Tenoristen engagirt hatte, mit Namen *Sinclair*, einen, welcher um ein Haar breit seiner Semiramis den Todesstoss versetzt hätte, wäre dies nicht im Wege Rechtens vom tapfern Arsaces, in der Gestalt der einäugigen *Mariani*, an Ort und Stelle geschehen. Auch *Galli*, ebenfalls von Hrn. Rossini engagirt, ward von den Venezianern wenig goutirt. Unterdessen ist bekanntlich Hr. Rossini zum Director des Italiänischen Theaters und nachher zum Singmeister der grossen Oper erwählt worden. Die ersten, von seiner Verwaltung ausgegangenen Acte sind die Entlassung Pellegrini's, von dessen Seiltänzerstimme weder seine Opern, noch er selbst von dessen Gehalte, irgend einen Nutzen ziehen konnten, und das Engagement Galli's, seines Schützlings, gewesen, von dem er sich beide Vortheile zu gewärtigen hat.

Galli besitzt wirklich eine Stimme, welche Pellegrinen völlig abgeht; auch singt er rein, wenn er nicht detonirt. Letzteres ist ein Uebel, welches schon vor fünf oder sechs Jahren Ursach zu seiner Entfernung aus Paris war. Ob er sich seitdem davon geheilt hat, wird die Zukunft lehren; in Venedig hat er noch starke Anfälle davon gehabt.

Wie es heisst, hat Hr. Rossini auch Mme. *Mainville Fodor* engagirt. Ist dem wirklich so; so ist *profit tout clair* für ihn dabei. Das hat aber den Abgang der Mme. *Pasta* nach sich gezogen, welche letztere in beiden Rücksichten Hrn. Rossini nicht ergiebig genug war. Denn der dramatische Gesang, in welchem diese singende Schauspielerinn eine so seltene Meisterschaft erreicht hat, ist nicht verträglich mit den figurirenden Melodien, welche Hr. Rossini seinen leidenden Personen in den Mund legt. Ausserdem hatte Mme. Pasta bisher keine Nebenbuhlerinn und keinen Abzug gelitten; da sie sich zu beiden nicht verstehen wollte, so war der Ausgang sehr leicht voraus zu sehen.

Uebrigens ist dort, wie mir geschrieben wird, von der neuen Musik zum Moses, welche Hr. Rossini für die *Académie Royale de Musique* componirt, sehr stark die Rede. In Italien vollendete dieser Tonsetzer, dem unerbittlichen Muss des Carnevals unterworfen und von der Furcht, im Fall einer Verzögerung, nicht allein seines Honorars, sondern auch seiner persönlichen Freiheit beraubt zu werden, gepeitscht, seine jedesmalige Oper in vier Wochen; in Paris scheint er in beinahe zwei Jahren zu nichts, als zu der Gelegenheitsmusik der Krönungsfeier: *Il Viaggio a Rheims* und zu einigen neuen Stücken im Mahomet, inspirirt worden zu sein. So zeigt sich's, dass die Umstände nicht nur den Menschen, sondern auch den Künstler, machen. Wäre ihm zu Paris ein Im-

presario dreimal täglich ohne anzuklopfen in's Zimmer getreten, um nach der Pagina der componirten Hefte zu sehen, und hätte Nachts eben so oft en die Hausthüre gepocht, um etwa den, über der Partitur eingeschlafenen, Componisten aus dem Schlafe zu wecken; hätte der Bediente desselben an seiner Thüre Schildwache gestanden und jedermann, den *Capocopista* nebst Helfershelfern ausgenommen, den Zutritt versperrt, wäre endlich dem Impresario kein anderer Weg übrig geblieben, als dem saumseligen Componisten die Polizeiwache in's Haus zu senden; was gilt die Wette, Hr. Rossini hätte die musikalische Welt unter dieser Zeit wenigstens mit drei neuen Meisterstücken seines Genies beschenkt. Welch ein Verlust für dieselbe! Hannibal zu Capua, und Hr. Rossini zu Paris, das ist *tout comme*. Wie, wenn derweile in Italien ein Fabius Cunctator, oder gar ein Scipio Africanus aufstände?

Dass sich Hr. Rossini vom jungen *Lisst* hat den Rang ablaufen lassen, beweist, dass er nicht eifersüchtig ist, oder dass er diesen Nebenbuhler in den Pumphosen nicht fürchtet. Vielleicht ist beides der Fall, denn alle diejenigen, welche Hrn. Rossini kennen, versichern, dass ihm der Künstlerneid fremd sei.

Über das vorjährige Wiedererscheinen der Mme. *Catalani* in Paris, kommen mir von dort her schriftliche Nachrichten zu, welche ich den Lesern mittheilen will, ohne sie zu verbürgen. Dass

sie ein Concert für die Armen gegeben hat, ist aus den Zeitungen bekannt. Darin haben die Pariser eben sowol einen Zug ihres Herzens, als ihres Verstandes gefunden: fiel der Erfolg ungünstig aus; so musste der edle Zweck den bösen Leumund stopfen. Andern ist darin eine Furchtsamkeit erschienen, fähiger, ihrer Reputation zu schaden, als sie von neuem aufzufrischen. Letztere hätten gewünscht, sie wäre mit allem dem Glanze, wie ehemals, aufgetreten, das heisst, sie hätte ihr Concert (ihr eignes und kein Armenconcert, oder, wie sich mein witziger Correspondent ausdrückt, kein armes Concert) im Louvois-, oder Odeontheater, den Schauplätzen ihres vormaligen Glanzes, gegeben, das Parterre-Billet auf einen Ducaten gesetzt, und einen oder den andern berühmten Componisten engagirt (mit Worten, oder mit Werken, gleichviel), *pour tenir le piano* (wie der Kunstausdruck heisst); besonders aber meinen sie, wäre es nöthig gewesen, das obligate Cavaleriepiket, ohne welches sie ehemals nie zu singen pflegte, vor dem Theater aufmarschieren zu lassen, welches, wenn es auch keine Zuschauer zurückzudrängen gehabt, doch welche herbeigezogen haben würde, mit einem Worte: sie meinen, Mme. Catalani hätte *Va banque* spielen sollen; dass sie das nicht gethan, sei Ursach ihres zweifelhaften Erfolgs geworden.

Mein Correspondent setzt hinzu, am nachtheiligsten sei ihr gewesen, dass sie, statt der Dlle. *Cinti*, welche plötzlich krank geworden, *Una voce*

poco fa, gesungen habe, ein Musikstück, welches, weil darin schon alles notirt sei, was hineingehe, sich für Mme. Catalani, welche nur eigne Noten singe, nicht passe; überdem hätten die *mauvais plaisans* gleich in den ersten Worten des Textes der Arie eine Anspielung auf das Jetzt und Ehemals der Stimme der Mme. Catalani finden wollen, welche, obgleich bei den Haaren herbeigezogen, ihren übeln Eindruck nicht verfehlt hätte.

So weit mein Correspondent. Uebrigens waren über den Zweck, welchen Mme. Catalani bei dieser ihrer Reise nach Paris gehabt, verschiedene Gerüchte in Umlauf: einige versicherten, sie habe wirklich das Terrain studieren wollen, ob eine Anstellung bei dem Italiänischen Theater möglich sei und unter welchen Bedingungen; andere, ihr sei der Plan eingeflüstert worden, bei dem Könige, welcher ihr ehemals günstig gewesen, um die Stelle einer ersten Hof- und Kammersängerinn nachzusuchen; einer dritten Partei kam es sogar glaubhar vor, sie habe Schritte zur Wiedererlangung der Direction des Italiänischen Theaters thun wollen. Alle drei Gerüchte scheinen mir ohne Grund, ob ich gleich nicht behaupten will, dass sie, weil sie mir so scheinen, es desshalb auch wirklich sind. Hier meine Gründe.

Allerdings mag Mme. Catalani, deren Lebensunterhalt sehr kostspielig, welcher über-

dem die schmutzige Sparsamkeit gewöhnlicher Italiänischer Bänkelsänger unbekannt ist, um so mehr auf die Idee einer festen Anstellung verfallen sein, als sie sicher in den letzten Jahren, Trotz ihres mitunter beträchtlichen Gewinnes in England, von ihrem Vermögen zugesetzt hat; aber dass sie sich, ihre Denkungsart und besonders ihr Talent so sehr verkennen sollte, um eine solche Anstellung unter den jetzigen Umständen zu Paris zu suchen, ist zwar möglich (denn was wäre heut zu Tage unmöglich?), aber nicht glaubhar: dort will man jetzt nichts als Rossinische Opern hören, und diese kann Mme. Catalani nicht singen, aus dem einfachen, schon oben angeführten Grunde, weil Hr. Rossini mehr Noten setzt, als gesungen, und Mme. Catalani mehr singt, als gesatzt werden können. Ohnedem möchten beide, obgleich Landesleute, *) schwerlich Leute für einander sein. Die Idee, königliche Hofsängerinn zu werden, möchte ihr schon leichter eingefallen sein, aber, leidar, heisst es hier nicht: Vor zehn Jahren, wie heute. Ohnedem widersetzt sich das Oekonomiesystem, welches am Hofe eingeführt ist, der Ausführung derselben. Die Direction des Italiänischen Theaters wieder zu erhalten, möchte von allen dreien, ihr untergeschobenen, Plänen der ausführbarste und zugleich der unausführbarste sein; denn bekanntlich sind bei

*) Hr. Rossini und Mme. Catalani, ersterer aus Pesaro und letztere aus Sinigaglia gebürtig, sind beide im Herzogthum Urbino geboren.

jedem Dinge auf der Welt zwei Fälle möglich, das heisst „das Ding ist, oder ist nicht." Beides hängt in der heutigen Zeit von so wenig, um nicht zu sagen, von nichts, ab, dass das, was nicht ist, immer noch werden kann.

Somit (um auch meine Meinung zu sagen) scheint es mir immer wahrscheinlich, dass Mme. Catalani wirklich in der besagten Absicht nach Paris gekommen, jenen Versuch zur Wiedererlangung besagter Direction zu wagen. In wie fern ihr derselbe gelungen ist, wird die Folge lehren. Übrigens muss jeder Freund der mechanischen Künste bedauern, dass in einem Zeitalter, wo das Maschinenwesen an der Tagesordnung ist, wo ellenthalben die geistige Kraft durch die physische ersetzt wird, wo die Körper sich wol auf der Stelle bewegen, aber nicht fortschreiten sollen, Mme. Catalani, deren Mechanismus stets bewundrungswürdig bleiben wird, sollte sich auch eine oder die andere Feder mit der Zeit in ihr abschleifen, durch Verleitung, durch Verkennung ihres wahren Vortheils, mit einem Worte, durch Eigensinn, nicht durch eignen, sondern durch fremden, (nämlich den ihres Gatten) schon seit Jahren eine so falsche Stellung angenommen hat, dass ihr selbst Einbusse an ihrem pecuniären Vortheile, dem Publicum an ihrem bewundrungswürdigen Talente, daraus erwachsen ist.

G. L. P. Sievers.

Andeutungen
über Gesang und Gesanglehre,

von

A. F. Häser. *)

Mutation.

In der Periode, in welcher beide Geschlechter aus der Kindheit in den Zustand der Mannbarkeit übertreten, bewirkt die Natur eine bedeutende Veränderung in der Stimme. Obgleich für kein Geschlecht diese Zeit ganz bestimmt angegeben werden kann, so ist der Anfang derselben doch an der Stimme sehr leicht zu bemerken. Denn es zeigen sich eine gewisse Art der Heiserkeit, Unsicherheit in der Intonation, Kreischendes, oder Dumpfes, Unangenehmes; oder doch minderer Klang der Stimme, Anstrengung bei Hervorbringung der äussersten, vorzüglich der höchsten Töne, Schwierigkeit im Athemnehmen und im Halten der Töne u. s. w. Dann geht bei der sogenannten Mutation (Stimmänderung), die zuweilen sehr schnell, oft aber auch erst in Jahresfrist sich bestimmt entscheidet, mit der männlichen Stimme eine so gänzliche Veränderung vor, dass sie einen von dem vorigen ganz verschiedenen Character annimmt, und die weibliche Stimme erhält in der Regel mehr Kraft und Metall, oft auch mehr Umfang nach Tiefe und nach Höhe hin, zuweilen sogar nach beiden. Zeigen sich nun jene Symptome, so sind die Singübungen,

*) Vergl. Cäcilia VIII. Bd., (Heft 31) S. 157 flgg.

wenn auch nicht gänzlich einzustellen, doch mit der höchsten Vorsicht zu leiten. Jede Anstrengung, vorzüglich in den äussersten und am meisten in höchern Tönen, muss vermieden und die Uebungen müssen allmählig der nach und nach sich zeigenden neuen Stimme angemessen eingerichtet werden. Stellen sich während der Krisis Unpässlichkeiten ein, ihre Ursache mag seyn welche sie wolle, oder verliert die Stimme zu schnell viele Töne ihres bisherigen Umfangs, wie dies bei Jünglingen nicht selten der Fall ist, so müssen die Singübungen allerdings einige Zeit gänzlich aufhören, wenn nicht die Stimme ganz verloren gehn, oder doch weit unvollkommenor werden soll, als sie sonst vielleicht geworden wäre. Dass die Direktoren der vielen in Deutschland befindlichen Schulchöre die ihnen anvertrauten Knahen und Jünglinge nicht wenigstens in der Mutationsperiode schonen können oder wollen, sondern die ermen jungen Leute, welche meist erst um die Zeit der Mutation recht brauchbar zu werden anfangen, so lange mit der grössten Anstrengung Sopran und Alt singen lassen, bis sich die entschiedenste Unmöglichkeit dazu zeigt, ist schmerzlich zu beklagen, da auf solche Weise Manche ihre Gesundheit verlieren und fast Allen ihre vielleicht herrliche Anlage zu einer guten Tenor- oder Bassstimme für die ganze Lebenszeit zerstört wird. *)

*) Es ist bekannt, dass die Singstimme der Knaben der weiblichen Singstimme im Klange ähnlich und an Umfang ungefähr gleich ist, dass sie aber in der Epoche der eintretenden Mannbarkeit zur

Wie man sonst unter **Mutiren** oder **Mutation** die Verwechslung einiger Aretinischen Syl-

Männerstimme, also ungefähr um eine Oktave tiefer wird, (welchen Uebergang man mutiren nennt.) Man hat aber auch bemerkt, dass, wenn man den Knaben das Mannbarwerden durch **Kastration** unmöglich macht, dadurch zugleich das Mutiren der Stimme verhindert, der ursprüngliche Stimmumfang erhalten, und so eine Männergestalt mit weiblicher Singstimme, (Alt-, oder auch voller Sopranstimme) erkünstelt werden kann.

Eine wohlgelungene Kastratenstimme hat, neben der Weichheit und Höhe der Weiberstimme zugleich mehr Kraft als diese, welches hauptsächlich von dem grösseren Umfange der, wenn auch nicht männlichen, doch von der Natur nach männlichem Maasstabe angelegt gewesenen Lunge, und von den ebendarum auch noch immer kräftigeren Lungenmuskeln und sonstigen Respirations-Werkzeugen herrührt; und wohl hauptsächlich darum vermag die Stimme eines guten Kastraten Manches zu leisten, was keine weibliche Sängerin zu erreichen vermag, und bei dessen Anhörung der enthusiastische Italiäner sein: *»Ah! benedetto il coltello!«* (O! gesegnet sei das Messer!) nicht unterdrücken kann.

Von dem moralischen und rechtlichen Werthe solchen Mannheitraubes soll hier keine Rede sein. Allein auch den Kunstwerth der Sache hat man häufig angefochten. Man will den Kastraten nachsagen, sie seien schwachen Verstandes, bleiben ewig schlechte Schauspieler, sprechen die Worte schlecht, verlieren frühzeitig die Stimme, würden dickbeinig, dickbäuchig und frühe Invaliden, u. dgl. Allein mehre glänzende Beispiele beweisen das Gegentheil. Dass freilich nicht **alle** Kastraten gleich vorzügliche Stimmen behalten, manche auch in den Jahren der ersten scheinen sollenden Mannbarkeit den schönen Klang

ben verstand, um für einen vorkommenden halben Ton die Sylben *mi, fa* zu haben, findet sich

ihrer Kehle verlieren, und unglückselige Stümper bleiben oder werden, die denn sich freilich von selbst einbilden.

Wenn eher manche es gar ein für allemal lächerlich und naturwidrig finden wollen, einen Mann — einen Gatten, Vater, Liebhaber, Helden, u. dgl. im hohen Sopran singen zu hören, so sei es erlaubt, hier gelegenheitlich noch einmal zu sagen, was ich schon an einem anderen Orte über Kunst-Urtheile solcher materiell-wahren Art gesagt habe. Wenn, sag ich, jene Aesthetiker dann doch Alles in der Kunst so ganz der wirklichen Natur getreu haben wollen, so sehe ich nicht ein, warum sie denn überhaupt das Singen auf der Bühne dulden. Denn ich weiss nicht, warum es natürlicher sein soll, dass ein Feldherr vor der Fronte singt, als dass er eben Sopran singt; da in der wirklichen Welt bekanntlich bei solchen Gelegenheiten eben so wenig Tenor, als Sopran gesungen wird. Denkt man sich aber einmal in eine ideale Welt hinein, wo die Sprache Musik, wo Musik Sprache ist, dann ist es denn doch ziemlich gleichgiltig, oder es geht wenigstens in Einem hin, ob man sich die Helden als tenorisirend, oder als sopransirend denke. — Und warum duldet man denn einen Sargin, Sextus, Tankred, etc. von Sängerinnen im Sopran gesungen? und applaudirt gar einem, von einer Altistin im Tenor gesungenen Titus und Tamino?!!

Man wird vielleicht einwenden, dass ja doch jedermann eine zärtliche *prima donna* mit einer Bassstimme unbedingt lächerlich und widerlich finden müsste, und folglich ein sopransingender Mann es nicht weniger sein könne. — Allein das »Folglich« ist hier nicht bündig. So wie schon in dem Wesen und Character höherer Töne etwas Verklärteres liegt als in tieferen, so liegt in der Versetzung einer

ausführlich in dem Artikel über Solmisation erläutert. (IX. Band (Heft 33) S. 51.)

Stimme in eine höhere, mehr ätherische Region, etwas Verklärendes, etwas poetisch Steigerndes, indess das Herabziehen der feineren, zärteren, poetischeren weiblichen Natur in den Umfang der, immerhin derberen, gröberen, materielleren — kurz eben doch prosaischeren Männlichkeit, jene in eine Fratze verzerret, mit welcher ein, statt im Tenor, nur im zärteren, feineren Soprane singender *primo uomo* gewiss nicht verglichen werden kann.

Auch kann ich wenigstens eine meiner eigenen Erfahrung anführen, dass die Sopranisten Crescentini Darstellung des *Romeo*, in Wien, so ziemlich das Vollendetste war, was ich jemal auf einer Opernbühne gehört, und zwar nicht allein durch die bewundernswürdigste Schönheit und Stärke der reich, ja verschwenderisch begabten Stimme, und die vollendetste technische Künstlichkeit des Vortrages, sondern auch durch Tiefe und Adel des Ausdruckes, und ein sehr anständiges, immer mehr als mittelmässig gutes Spiel, welches namentlich im letzten Acte, im Augenblick, wo *Romeo*, die Decke des Sarges aufstossend, einen unartikulirten, tonlosen Schrei ausstösst, bei einer jeden der, vielmal, ununterbrochen nach einander folgenden Aufführungen dieser Oper, jedesmal über das gesammte Publikum eine so sichtbare, schauerliche Rührung verbreitete, dass kein Applaus sie zu profaniren wagte.

Geschichtliche Notizen über den Ursprung und Fortgang der Kastraten findet man gut zusammengetragen in Forkels Geschichte der Musik, 2 Bd. S. 708, und in der Cäcilia Band IX, (Heft 34) S. 69.

Was insbesondere das so allgemeine Aufkommen des Kastratengesanges, vorzüglich in Italien, betrifft, so mag die Ursache davon ursprünglich hauptsächlich in der ehemaligen italiänischen Sitte zu suchen sein,

wornach kein Frauenzimmer weder in der Kirche noch auf der Bühne öffentlich singen konnte; weshalb denn manche italiänische Eltern, (vorzüglich im Kirchenstaat,) ihre Söhnchen, um ihnen ihre schöne Stimme, und mit dieser eine ergiebige Nahrungsquelle, zu erhalten, dem Schnitte preis gaben, — nicht selten auch wol mancher Knabe seine Mannheit freiwillig unter das Messer lieferte, und das Entmannen damal so offenkundig und gewerbmässig getrieben wurde, dass die Chyrurgen Aushängtafeln über ihre Hausthüren anschlugen, mit der Ueberschrift: »*Qui si castra a prezzo ragionevole*,« »Hier kann man sich um billigen Preis castriren lassen.«

Aber auch noch jetzt, wo die ursprüngliche Veranlassung solcher Verstümmelung aufgehört hat, und solcher Mannheitsraub sogar mit dem päbstlichen Bannstrale verpönt ist, hat derselbe noch nicht aufgehört; und noch täglich bewundert man italiänische Kastraten in Kirchen und auf Schaubühnen in und ausserhalb Italien.

Gelegenheitlich mag hier noch die Bemerkung stehen, dass man in Italien in der Umgangssprache den Namen *Castrato* vermeidet, und statt dessen lieber den allgemeinen Namen *Musico* gebraucht, (welcher an sich freilich ganz passend ist für einen Nichtmann, der zu nichts taugt als zum Musikmachen.) Durch diesen Sprachgebrauch ist aber der Name *Musico* gleichsam in Unehre gekommen, so dass kein ganzer Mann mehr *musico* genannt werden wollte, und dieser Name also nach und nach diesem Zwittergeschlecht sogar eigenthümlich geworden ist. Daher erzählt auch Vogler launig genug, wie er, in den ersten Tagen seines Aufenthalts in Italien, einmal in einer Assemblée, um zu sagen, er sei auch Musiker, die Phrase *à la Correggio* gebraucht habe: »*anch' io son musico*,« und wie man ihn damit grossen Augen angeschaut. —

GW.

Mozart und Haydn,

eine Parallele.

Musik der Väter weckte der Söhne Tonsinn. Mozart war der Sohn eines musikalischen Vaters; Haydn erweckten die Gesänge und Cyther-Accorde seiner ländlichen Aeltern.

Der Sohn des Musikers, dessen früher gepflegter Genius sich früher entwickelte, hatte mit minder Hindernissen als des Rademachers Sohn zu kämpfen; er schritt früher zur Vollendung; vollendete aber auch früher.

Mozarts Genie erzogen des fröhlichen Wiens heitere Musen. Haydn lebte zwar auch in Wien; aber seine Jugend verwuchsen nur die Dornen der Rosen, auf denen Mozart sich wiegte.

Mozarten führte sein glückliches Loos nach dem Zauberlande der Hesperiden; Haydn sein Schicksal, ernst wie sein ganzes Leben, nach — England.

Mozart gab der Anmuth des Südens die Kraft des Nordens. Haydn verlieh der nordischen Kraft südliche Anmuth; Mozart der südlichen Popularität nordische Gelehrsamkeit; Haydn der nordischen Gelehrsamkeit die Popularität des Südens.

Mozart bekleidet seine Melodien mit der Kraft der Harmonien; Haydn versteckt seine tiefen Harmonien unter die Rosen und Myrthengewinde seiner Melodien.

Mozart stürmt, ein jugendlicher Held, unaufhaltsam durch Tonströme. Haydn wandelt ge-

mächlich, wie der ruhige Weise, durch Blumengefilde erquickenden Lauben zu.

Mozart erscheint plötzlich, prächtig und gross, majestätisch wie der Blitz oder die Sonne, wenn sie unerwartet aus dem Wolkenschleier tritt. Haydn ist des Anbrechen eines heitren Lenztages aus sanftem Morgenlicht.

Haydns Genius sucht die Breite. Mozart Höhe und Tiefe.

Haydn führt uns aus uns heraus. Mozart versenkt uns tiefer in uns selbst, und hebt uns über uns. Haydn mahlt daher immer mehr objective Anschauungen, Mozart subjective Gefühle.

Mozart starb in seiner schönsten Blütenzeit; sein Abschiedsgruss war ein vollendetes Meisterwerk des höchsten Ernstes. Haydn schuf als lebenssatter Greis, ein Jüngling noch an Geist, im Winter seines Erdenlebens, eine neue Schöpfung, einen neuen Frühling, einen glühenden Sommer.

In Mozarts letztem unsterblichen Werke spricht sich der Character seiner früheren: hoher Ernst in tiefer Harmonie, aus. Haydn schied wie er kam; noch seine letzten Arbeiten athmen jugendliche Fülle und Anmuth.

Th. v. Haupt.

Recensionen.

Deuxième Messe solennelle, par *J. Cherubini.*

à Bonn, chez Simrock.

Es bleibt immer ein grosser Verlust für die protestantische Kirche, dass man ihr eine direkte Verbindung mit dem Gottesdienst nicht zugestanden. Welche Ursache er auch gehabt, an die Stelle der Messe nicht einen ähnlichen Akt, der die nöthige Abänderung fasste, zu substituiren, seinem »Ehret die Musicam!« handelte Luther schnurstracks entgegen, als er hier das Kind mit dem Bade ausschüttete. Was uns in dieser Hinsicht übrig geblieben, ist nur indirekt, und so beschaffen, dass es uns durchaus keinen Ersatz giebt für das Verlorne, ja dem Gefühlvollen nicht selten ein Anstoss ist. Der Klagen hierüber sind deshalb auch, von je, so manche geführt worden, dass es überflüssig wäre, sie hier zu wiederholen. Dennoch sey es dem Musiker, der seine Kirche dieses Schmuckes beraubt, und den Nachtheil sieht, der selbst seinem Genius daraus erwachsen, ihm wenigstens sey es vergönnt, jene Klage noch Einmal hier führen zu dürfen.

Das vor mir liegende Werk kann freylich des Deutschen Forderung an die Kirchenmusik nicht überall befriedigen, dessen weit ernsterer Sinn, als Jenes, der seine Hütte näher der Sonne gebauet, ein tieferes Eingreifen in das Gemüth verlangt. Betrachten wir indessen, wie billig, das Werk von dieser Seite, so können wir ihm unsere Achtung, und eine liebevolle Aufnahme nicht versagen. Zeigt doch der anerkannte grosse Tonmeister, dessen Harmonieen auf eine tiefe Kenntniss des Satzes, wie seine Melodien auf ein Herz hindeuten, empfänglich für alles Grosse, Erhabene und Liebenswürdige, auch in dieser Arbeit, wie er sich stets treu geblieben.

Das *Kyrie* (*d*-moll 4/4) deutet in seinem Ritornell bereits auf die hohe Bestimmung: Des Vaters, wie des Sohnes Gnade anzuflehn im Staube; und man möchte

ihm leicht die Worte des fünften Psalms unterlegen: »Bette mich, o Herr! denn ich ermatte.« Mit sanfter Stimme beginnt der Chor, wie ein frommes Flehen dies verlangt: »*Kyrie,*« wobey die ersten Takte des Ritornells in der Begleitung wiederholt werden; und weitere lilegetone begleiten das »*Kyrie eleison.*« Aber wie, wenn der Sünder jetzt sein Antlitz vom strengen Vater zum gnadenreichen Sohn wendet, des Heils gedenkend, welches dieser, über das Menschengeschlecht zu verbreiten, seine Bestimmung nenete, die er auch durch den schmählichsten Tod vollführte, so auch wendelt hier der Komponist den Trauertoe *d*-moll, in den Ton der Hoffnung, in das sanfte *F*-dur; und wie, wenn nach schwerem Gewitter die Sonne leuchtet, erquickt sich hier das Herz des Flehenden, fasst es neuenMuth, fester noch hoffend, dass seine Bitte erhört werde. — Nur vier Solostimmen tragen das »*Christe eleison*« vor. Meisterhaft gezeichnet ist hier das Flehen der Bitten. Der Sopren, die Zartheit, die Tugend auch, sich weniger Vergehungen bewusst noch, und daher kindlicher im Vertrauen, beginnt; und ermuthigt folgen nun Alt, Tenor und Bass, Eine Stimme nach der Andern. Das wiederhalte ganze *Kyrie* geht sodann in eine Fuge über, von der man mit allem Rechte sagen kann, dass sie hohe Gewandtheit im Kontrapunkte mit Annehmbehkeit verbinde: das hochste Bedürfniss derselben, ohne welches sie nur einen negetiven Kunstwerth hat.

Des *Gloria* (*D*-dur, 4/4) ohne alle Stroage, und blos aus dem Gefühl gegriffen, steht als erhabenes Mittel zum Zweck vor uns. Der reuevolle Sünder bringt seinem Gott das Erkenntniss der ihm gebührenden Ehre, und will damit seiner unablässlichee Pflicht die nächste Garbe opfern. Bey dem »*Laudamus te*« scheint uns jedoch ein allzugrosses Uebermesse dieser Pflicht in der Andacht stören zu wollen. Es besteht zwer diese Abweichung nur aus einigen Takten, allein deren Wiederkehr ist nicht wünschenswerth. Sodann findet sich hier, wie in so mancher Bearbeitung, selbst verdienstvoller Komponisten, ein

Missverständniss im Analysiren des Textes. Dieser heisst nehmlich: »*et in terra pax hominibus bonae voluntatis*;« dennoch findet man häufig, durch Rhythmus und Cäsur bekräftigt, diese Worte also bearbeitet: *et in terra pax, pax hominibus*« und alsdann erst die Worte: »*bonae voluntatis*« ganz abgesondert, wie denn auch dies bey unserm Verf. der Fall ist. Händel hat uns in seinem Messias hierinn ein einleuchtendes Vorbild gegeben. Er sagt ganz richtig: »*and peace on earth*« fährt aber erst, nach einer Pause in den Singstimmen, fort: »*good will towards men*.« — Ferner darf ich nicht unbemerkt lassen, wie diejenigen, welche, gleich dem Völkchen der Quinten- und Oktavenjäger, auf einzelne, namentlich todte Sylben, ein weit grosser Gewicht legen, denn auf das Ganze, auch in diesem *Gloria* ein Gericht für ihre Tafel finden werden. In dem Worte »*adoramus*« steht das »*ra*« tief, das »*mus*« hoch; bey »*hominibus*« und »*voluntatis*« liegt die letzte Sylbe häufig auf einem guten Takttheile, u.s.w. Wie die Herrn schmunzeln! Zwar sagte Mozart in seiner Kernsprache: »Wer mich nach solchen Lumpereyen beurtheilen will, der mag — es thun.« Wir werden Gelegenheit finden hierauf zurückzukommen. — Das *Gratias*, (*G*-dur, 2/4) fasset ganz die Tonhohe, das Zeitmaas, die Sanftheit, in welchem der Dankende spricht; selbst das Wortmelos bey »*propter magnam gloriam tuam*« ist hier analog. Eine liebliche Blume aus Griechenlands Hainen will ihren stärkenden Geruch verbreiten, aber dem Altare des Christen. — In der harten Tonart *h*-moll (kann das Grosse in sich klein, und umgekehrt das Kleine in sich gross seyn; so kann auch eine Tonart, die wir mit dem Beyworte »hart« bezeichnen, in sich weich, und im Gegentheil, wie eben hier, eine Molltonart hart genannt werden) ist das »*Qui tollis*,« 4/4, gesetzt. Schwer auf unserm Erlöser liegen unsere Sünden, wie das Kreuz, das er selbst zum Gerichtplatz trug. Darum aber flehen wir um so viel heisser, und stärker, und mit zerknirschtem Sinn: »*miserere nobis!*« Nach der ihm eigenthümlichen Grosse hat der Verf. diese Aufgabe gelöst.

Das Schwerfällige in der Begleitung, die chromatischen Gänge, das, bald im Einklange eintretende »*miserere*« und dessen Wiederholung am Ende, das gedoppelte angstvolle Flehen im »*suscipe*;« Alles bezeichnet hier die Meisterhand.

Im *Quoniam* (*D*-dur (C) spricht uns, namentlich in der Begleitung, jene Eigenthümlichkeit des verständigern Kirchenkomponisten an, die dee Layen, wie dee Gebildeten Sinn, mächtig anfregt, seine Aufmerksamkeit spannt, und so im Erwarten des Hocheten der Kunst, ihm dies euch fühlbar macht: »*tu solus sanctus, tu solus altissimus.*« Diese Wahrheit wollte der Komponist verkünden, und verkündet sie auch im »*cum sancto spiritu*« noch, und es fällt dann die Schaar frommer Christen nieder vor der Dreyfaltigkeit glänzendem Throne, und senkt ihr Antlitz tief gebückt, zur Erde nieder, zum Staube aus dem sie genommen ward, zu dem sie zurückkehrt. — Das »*Amen*« ist rein kontrapunktisch bearbeitet.

Im *Credo* (*G*-dur, 4/4) spricht der Chor anfänglich wiederholt das Wort »*credo*« aus, um anzudeuten, dass er jetzt im Begriff stehe, sein Glaubensbekenntniss abzulegen. Mit Hoheit und Würde sind die Worte »*patrem omnipotentem*« im Gesange wie in der Begleitung ausgesprochen, mit Zartheit die Worte: »*Jesum Christum*« umgeben. Bey »*ex patre natum*« tritt die vorige Kraft wieder ein, und schliesst mit dem »*descendit de coelis*;« zuletzt ruft der Chor noch einmal »*credo*« stärker und im Einklange, und geht zu dem: »*et incarnatus est*« über, das für sechs Solostimmen, nehmlich für zwei Soprane und Tenore, dann für einen Alt und einen Bass gesetzt ist. Der Gesang ist grösstentheils ohne Begleitung. In himmlischer Milde waltet der Segen uber ihm unsere liebevollen Vaters. —

Von dem »*Crucifixus*« bis zum »*sepultus est*« trägt die Bewegung der tieferen Begleitung, das Erschütternde der Handlung vor, und nicht wissend, wann der Schmerz enden werde, gehn unstät die Tonklänge, bis sie, *morendo*, und in heruntersteigendem chromatischen Satze, in

langsamere Notengehalte, auf dem Septimenaccorde der Dominante von *d*, liegen bleiben. Das »*Resurrexit*« erschallt, und Alles tritt ins Leben wieder, so Gesang als Begleitung. Gern würde man hier das Wortmalen namentlich im »*Ascendit*« wo eine Stimme über der andern, und zwar hoher dann eine Oktav hinaufsteigen, vermissen. Dahingegen ist das, mit Recht getadelte, mit den Todten auch die Tone zu begraben, bey dem Worte: »*mortuos*« im »*judicare vivos ex mortuos*« soviel möglich vermieden worden. Ich sage: soviel moglich; denn es ist hier allzeit eine gefährliche Klippe zu umfahren, und am Ufer des Sees gewahrt man die Syrenen. Bey den Worten: »*Cujus regni non erit finis*« möchte aber wol des Haltens auf der moglichsten Hohe, und zwar bey der Sylbe *is* ein wenig zu viel seyn, — auch man nebenbey in Versuchung gerathen, das »Unendliche« in einem 18 lange Takte nachfolgenden Instrumentspiel suchen zu dürfen. Doch, es hat ja selbst Homer geschlafen. — »*Et in spiritum sanctum*« ist ein besonderer Abschnitt, (*G*-dur, 3/4) von vier Solostimmen gesungen. Eine höchst liebliche Melodie, die, sanft harmonisch begleitet, bis zum »*et unam sanctam catolicam, et apostolicam ecclesiam*« hinwährt, bey denen der Protestant hier auf eine löbliche Bescheidenheit durchsehen will. Hierauf hebt der Sopran, mit dem einzigen Worte »*confiteor*« an, es fährt sodann der Alt fort »*unam baptismam*« nun tritt der Tenor ein, und sagt »*in remissionem*,« worauf sodann dem Bass nur das Wort »*peccatorum*« übrig bleibt. Dazu gerechnet, dass der Eine jederzeit schweigt, wenn der Andere redet, will dies allerdings auffallend seyn; jedoch mindert sichs in sofern, dass nun alle vier Stimmen zugleich das Ganze wiederholen, indem sie die Worte nicht wieder trennen. Das folgende »*Amen*« ist Fuge, und da dies zweysilbige Wort hier der einzige Text geblieben, ein fugirtes Solfeggio fast.

Das *Sanctus* (*A*-dur, 4/4) scheint, in der Begleitung dem folgenden »*pleni sunt coeli*« vorgreifen zu wollen. Die bey »*Osanna*« gewählte Figur in der Begleitung, ist

um so viel schöner, als sie hier analog ist. An der Thürschwelle schon, lässt das »*benedictus*« (C-dur, 4/4) dem Kommenden eine herzliche Aufnahme gewähren von den Bewohnern des Hauses.

Das *Agnus Dei* (*A*-dur, ₵) ist ein sanft rührendes Flehen, das erst bey dem Worte »*miserere*« tief eingreifendere Klänge annimmt. Der kleine Fehler, dass es uns, wiewohl nur was Cäsur und Rhythmus betrifft, an Mozarts erstes Finale im Titus erinnern will, wäre nun wohl leicht zu verzeihen; jedoch das Verbrechen, das in neuern Zeiten so um sich greifende Verbrechen: die zweyte Sylbe des Wortes »*tollis*« höher zu legen, denn die erste; ein Verbrechen das selbst vor dem Manne im Priesterrock keine Gnade fand, wie sollten wir armen Layen es unangezeigt lassen, damit es den verdienten Lohn finde. *) Das »*Dona nobis pacem*« ist eine meisterhafte Fuge. —

Indem wir nun noch einen Blick auf das Ganze werfen, finden wir in demselben einen so grossen Reichthum an jedem hier nothwendigen Requisit, dass mancher Arme

*) Wer da schweigt, wo es Noth thut dass man rede, der steht auf gleicher Linie mit dem der die Klinge scheut, ja tiefer noch, da dieser einen moralischen Grund haben kann, der Jenem abgeht. Daher glaub ich bey dieser Gelegenheit erklären zu müssen, wie ich fest angenommen, dass Beethovens Kritik über dies nehmliche Vergehen, nicht mit unbefangenem Sinne geschrieben, vor allen Dingen aber nicht zur Publicität bestimmt war. Es hat daher der Herr Abt Stadler, statt seinem Feinde wehe zu thun, was für einen Priester des Wortes Gottes eben nicht passen will, seinem Freunde im Grabe noch, wenigstens bey denen geschadet, die ihn nur durch Herrn Moschelles und seinen *Acte de bienfaisance*, der jedoch es zu seyn aufhörte, als er ihn durchs Sprachrohr verkündete, kennen gelernt. Uebrigens erscheint Herr G. Weber jetzt in der Gesellschaft eines Cherubini, ja selbst des würdigsten Kirchenkomponisten Abt Vogler, der in seinem Requiem derselben *Verbrechen* in dem Worte an der Sylbe *is* theilhaftig sich gemacht. —

Dr. *G. Grosheim.*

durch das, was hier von des Herrn Tisch fallen möchte, wohlhabend werden könnte. Freylich werden die, welche, wie es eben Mode zu werden scheint, die Antiquare spielen, und sich mit Dingen abgeben, die nur der Geschichte noch angehören, an diesem vollendeten Werke neuerer Zeit ein Aergerniss nehmen. Indessen lässt sich die Kultur nicht hemmen, und Haydn, obgleich er Anfangs über eine Modulation, die gegen das Kirnbergersche System war, das ein »*on peut on être mieux*« falsch verstanden, ein »*per licentiam*« geschrieben, so sehn wir doch bald darauf keine Spur mehr davon. Nein, wer solchem Gängelbande sich nicht zu entziehen vermag, schafft keinen Don Juan, keinen Fidelio, keine Euryanthe, und selbst kein Werk wie das hier besprochene. Der Fanatismus darf sich so wenig über die Kunst erstrecken, als über den Glauben.

Die Ausgabe selbst lässt nichts zu wünschen übrig, wie wir denn das bereits von Herrn Simrock gewohnt sind.

Cassel am 29. Sept. 1828.

Dr. *G.* *Grosheim.*

J. Wiegand, VI Duette für Sopran und Tenor, mit Begleitung des Pianoforte. Viertes Werk, dritte Sammlung.

Braunschweig im musikalischen Magazine von J. P. Spehr. Pr. 16 ggr.

Herr W., Vorsteher einer Singakademie zu Cassel, die er, ohne allen Eigennutz und aus reinem Kunstsinn, zu leiten übernommen, will in diesem Werke nur den Wunsch zu erkennen geben, auch als Autor dem schönen Geschäft sich unterziehen zu dürfen. Schon mehrere male hat er sich, wie denn auch jetzt, das Lob erworben, in seinen Melodien Gewandtheit, in seinen Harmonieen eine richtige Kenntniss des Satzes, zu zeigen und auch das Rhythmische, wie das Metrische streng befolgt zu haben. — Da dergleichen Sachen allzeit für die Liebhaber des Gesanges von Nutzen sind, so ist zu wünschen, Herr W. gehe auf dem einmal betretenen Pfade fort,

und gebe uns bald wieder solche Beweise seiner Geschicklichkeit in der Kunst.

Dr. G. Grosheim.

I.) **Praeludium** für die **Orgel**; componirt von *Adolph Hesse*, Schüler von F. W. Berner und Organist an der ersten lutherischen Haupt-Kirche zu St. Elisabeth in Breslau.

Pr. 6 Gr. Breslau bey Carl Gustav Förster.

II.) **Choral**, Wie herrlich strahlt der Morgenstern; componirt von Scheidemann im Jahre 1604, für die **Orgel** bearbeitet von *Adolph Hesse.*

Pr. 8 Gr. Breslau bey Carl Gustav Förster.

III.) Leichtes **Praeludium** für die **Orgel**, zum Gebrauch bey Trauer-Feyerlichkeiten u. dgl.; componirt von *Adolph Hesse*, (Nr. 3 der Orgelsachen).

Pr. 4 Gr. Breslau bey Carl Gustav Förster.

IV.) **Fuga** aus **Mozarts Requiem**, für die **Orgel** bearbeitet, und **Praeludium** als Einleitung derselben, componirt von *Adolph Hesse*, (Nr. 4 der Orgelsachen.)

Pr. 6 Gr. Breslau bey F. E. C. Leuckart.

V.) **Praeludium** über zwey Themata aus Grauns Tode Jesu, zum Choral, „O Haupt voll Blut und Wunden;" für die **Orgel** bearbeitet von *Adolph Hesse.*

Pr. 10 Sgr. Breslau bey F. E. C. Leuckart.

Die vorstehend angezeigten Compositionen sind die ersten, welche dem Referenten von diesem Verfasser zu Gesichte kommen. Er hat sie mit Vergnügen durchgegangen, indem sie sämmtlich beurkunden, dass Hr. Hesse Talent, fertiges Spiel und Gewandtheit in der gebundenen Schreibart besitzt.

Manches hätte Ref. freilich anders gewünscht und auf dieses will er den Verf. aufmerksam machen.

Nr. I.) Die *Introduzione*, *Adagio*, *c*-moll, 4/4-Tact, mit vollem Werke, bewegt sich häufig in acht- und 10-stimmigen Accorden, 24 Tacte lang, in gebundenem Style langsam fort. So volltönend und kräftig solche Harmonieen wohl sind, so mögte Ref. sich doch so vielstimmiger Accorde nie so lange anhaltend bedienen, weil sie den Zuhörer leicht ermüden, die Kraft des Windes in der Orgel schwächen, und weil solche Stellen nur dann von ausgezeichneter Wirkung sind, wenn man sich deren selten bedient. Hat vollends die Orgel nicht hinlänglichen Wind, so klingen sie, als würden sie mit dem Tremulanten gespielt.

Im 12. Tacte kommen Härten vor, die dem Ohre unangenehm sind und doch leicht hätten vermieden werden können. Siehe in der Beilage Fig. *a* und *b*. — Vom 16. bis 19. Tact erscheinen eben solche, nicht zu entschuldigende, widrige Anschläge.

Der Introduction folgt ein *Allegretto*, 4/4-Tact, aus derselben Tonart. Das Thema ist, wenigstens im Anfange, durch die vier Stimmen als Fuge behandelt. Nach dem 6ten Tacte hätte noch ein Einleitungstact, welcher bestimmter nach *c*-moll führte, eingeschaltet werden sollen. — Hierauf lässt sich das Thema im Pedale, in den Tonarten *As*- und *Ges*-dur hören. In der Mitte kommt ein Orgelpunkt auf der Dominante vor; am Ende erscheint das Thema, drei Tacte lang als Canon in der Octave, und schliesst mit einem Orgelpunkte auf der Tonica. Im ganzen hat in diesem Praeludium Hr. Hesse sich zu viel in fremdartigen Tonarten aufgehalten und oft gegen den reinen Satz gefehlt, wie Beispiele bey *c* darthun.

Nr. II.) Der Choral: „Wie herrlich strahlt der Morgenstern" (sollte heissen: Wie schön leucht' uns der Morgenstern) ist von Hrn. Hesse hier zweymal bearbeitet, und zwar das erstemal als Vorspiel. Dasselbe beginnt mit einem Fugen-Thema, dessen drey erste Noten die Anfangsnoten des Chorals sind. Nach dem Eintritte der vier Stimmen, wendet es sich zur Einleitung in den Choral selbst, welcher in ungekünstelten Harmonieen, mit sanften
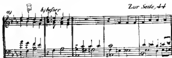
Stimmen auf einem zweiten Manuale vorgetragen werden soll. Die in der Melodie sich befindenden Zwischensätze enthalten zum Theil 3, 4 und 5 Tacte, welche immer aus der folgenden Zeile der Melodie entlehnt sind.
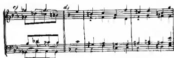
Nach Endigung der ersten Bearbeitung dieses Chorals, welche der Verf. als Vorspiel betrachtet wissen will, folgt nun abermals der einfache Choral, mit Zwischenspielen fürs volle Werk. Soll diese Bearbeitung beym Gemeinde-Gesang gebraucht werden, so muss Ref. gestehen, dass er den Zwischenspielen in derselben, welche sämmtlich 4 Tacte lang sind, und in welchen das Pedal oft der Oberstimme nachahmt, seinen Beyfall nicht geben kann. Schon früher hat Ref. einmal seine Ansichten über Zwischenspiele ausgesprochen, und er äusserte damals, dass ein gutes Zwischenspiel einfach, dem Sinne des Textes so viel als thunlich entsprechend, das Gemüth ergreifend, der Kirche angemessen, und möglichst kurz abgefasst seyn müsse. Von dieser Ansicht kann er nicht abgehen: durch vier Tacte lange Interludien aber wird der Text zu sehr unterbrochen, und der Sinn desselben gestört; sind sie dazu noch allzu kunstlich figurirt, so kann die Gemeinde unmöglich dadurch zur Andacht gestimmt, das Gemüth nicht erhoben und dem Himmel zugewandt werden. Bey *d* und *e* sind einige Zwischenspiele der zweiten Bearbeitung dieses Chorals beygefügt.
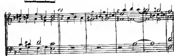
Dass der Hr. Verf. in der ersten Zeile der Melodie sich Abweichungen erlaubt hat, wagt Ref. nicht zu tadeln, indem er selbst früher einmal ähnlicher Fehler und Varianten beschuldigt worden ist; aber das kann er nicht unterlassen zu bemerken, dass der Choral, wie das Praeludium, nicht frey von sehr vielen Härten und unvorbereiteten Dissonanzen sind.
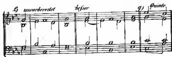
Nr. III) ist durchaus reich an schönen, oft überraschenden Harmonieen, durchgängig ruhig gehalten und dem Charakter der Trauer angemessen; und so gefällt denn dieses Praeludium dem Ref. ungemein wohl.
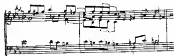
Nr. IV) und V) findet er ebenfalls sehr gut und brav gearbeitet. Jedoch hätte der werthe Verfasser besser


Zur Seite, 44
a)
b) beſser


c)
d)


e)


f) unvorbereitet
beſser
g)
Quinte


h)

gethan, wenn er diese Nummern nicht mit *forte*, sondern mit einem zweiten Manuale, *piano*, ohne Pedal, angefangen und erst später das volle Werk hätte eintreten lassen. Dadurch würde das Ganze mehr Schatten und Licht bekommen haben.

In der letzten Nummer tritt, vor dem Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden« etc. ein Satz von 12 Tacten, mit sanften Stimmen ohne Pedal, ein, welcher, gut vorgetragen, gewiss seine Wirkung nicht verfehlt. Im Chorale selbst befinden sich manche unvorbereitete Dissonanzen und offenbare Quinten. Siehe *f.*) und *g.*) der Beilage.

Was die Interludien dieses Chorals betrifft, so kann Ref. diese aus den oben angeführten Gründen nicht billigen; sie sind ebenfalls zu lang und künstlich abgefasst. S. *h.*) der Beilage.

Ref. schliesst diese Anzeige mit der Versicherung, dass ihm, bey alle dem, was er aussetzen musste, das Durchgehen dieser Werke doch viel Vergnügen gewährt hat, und er fügt den Wunsch bey: Hr. Hesse möge auf dieser schön betretenen Bahn fürder vorwärts schreiten, und uns bald wieder mit ähnlichen, noch gediegenern Werken, erfreuen.

Papier und Stich sind gut, und der Druck im Ganzen correct, nur fehlen häufig die Bindungszeichen.

Chr. H. Rink.

Nachschrift.

Nachdem diese Anzeige schon zur Redaction der Cäcilia eingesandt war, hatte ich Gelegenheit, Hrn. Hesse persönlich kennen zu lernen und spielen zu hören. Mit besonderer Freude kann ich demselben das Zeugniss geben, dass er die Orgel mit grosser Fertigkeit spielt, und namentlich das Pedal auf eine Weise behandelt, welche Achtung und Verwunderung verdient. Bemüht er sich, seinem Spiele mehr Einfachheit und Abwechselung zu geben, und verlässt ihn nicht das rege Streben, welches er jetzt zu erkennen giebt, immer vollkommner zu werden; so wird er gewiss ein sehr ausgezeichneter Künstler, der unserm Vaterlande Ehre machen wird.

Rink.

Fidelio, grand Opéra, composé par *L. v. Beethoven*, arrangé pour Piano et Violon, par *Alex. Brand.*

Prix fl. 9. — Propriété des Editeurs. Paris chez les fils de B. Schott. Mayence chez les mêmes. Anvers chez A. Schott.

Da den Verehrern Beethovens der Genuss dieser Oper durch die Aufführung so selten zu Theil wird, so hat sich Hr. Brand schon in dieser Hinsicht grosses Verdienst bei den Liebhabern Beethovenscher Musik erworben, dass er denjenigen, welche die Oper selbst noch nicht kennen, durch die vorliegende Bearbeitung eine angenehme Gelegenheit zur vorläufigen Bekanntschaft mit derselben verschafft, und denjenigen, welche sie gehört haben, bei der so seltenen Aufführung, die lebendigste Erinnerung an dieselbe und gleichsam den Wiedergenuss derselben verschafft.

Wer Beethovens Schreibart kennt, wird zugestehen, dass es keine kleine Arbeit ist, eine Beethovensche Oper in zwei Instrumente einzuschmelzen. — Hr. Brand hat die Aufgabe sehr glücklich gelöset. Sein Hauptaugenmerk scheint gewesen zu seyn, nicht den blossen Buchstaben, sondern den Geist der Musik zu geben; er hat nicht, wie dieses in Arrangements häufig der Fall ist, nur gesucht, alle in der Partitur enthaltenen Figuren aufeinander zu thürmen, wodurch die Ausführung gewöhnlich unnöthigerweise erschwert und der Sinn verwirrt wird; sondern er hat gerade das herauszuheben gewusst, was den Sinn am bestimmtesten darstellt, und dasselbe in seine beiden Instrumente so gut übertragen, dass er dadurch eine meisterhafte Kenntniss von denselben beweiset; denn mehre Stücke sind von so guter Wirkung, dass sie für Originalcompositionen für Pianoforte und Violine genommen werden konnten. Man sieht es überhaupt der Arbeit an, dass Hr. Brand sie nicht professionsmässig und auf blosse Bestellung des Verlegers gemacht hat, sondern mit Fleiss und Liebe für die Sache.

Die Ausführung ist zwar nicht sehr schwierig, fordert aber doch für beide Instrumente schon ausgebildete Spieler.

Die Verlagshandlung hat zur schönen Ausstattung des Werkes nichts gespart; auch sind nur wenige und so unbedeutende Druckfehler darin, dass ihre Verbesserung jedem nur etwas Geübten leicht von selbst in die Augen fallen wird.

Vollweiler.

Vierundzwanzig Orgelstücke verschiedener Art, componirt etc. von *Carl Gottlieb Umbreit.* Erstes Heft.

Vierundzwanzig Orgelstücke w. o. Zweites Heft.

Desgl. drittes Heft.

Bonn bei N. Simrock, (à 4 Fr.)

Der würdige Greis, Herr Cantor Umbreit, ist theils als Orgel-Componist überhaupt, theils auch als Verfasser eines, vom Könige von Preussen mit einer Ehrenmedaille gekrönten Allgemeinen Choralbuches, anerkannt und bewährt genug, um für seine Compositionen nicht erst einer besonderen Empfehlung zu bedürfen; insbesondere aber bedürfen grade die durch vorstehende Ueberschrift bezeichneten Orgelstücke auch schon darum nicht erst jetzt noch einer beurtheilenden Anzeige, weil dieselben in der That nichts Anderes sind, als eine wenig veränderte neue Auflage derjenigen, welche schon in den neunziger Jahren (damal in sechs Hefte, jedes von zwölf Stücken, vertheilt, und in anderer Ordnungsfolge der einzelnen Nummern, auf Kosten des Verf. bei B. und Härtel gedruckt, und in Commission bei Becker in Leipzig,) erschienen waren, und schon vom sel. Knecht, in der Leipziger allg. Mus. Ztg. I. Bd. 1798, S. 24 u. f.; und dann auch im III. Bd. 1800, S. 143; ferner Band V. 1802, S. 52; und Bd. VI. 1804, S. 872, ausführlich und mit

di Musica, e de' più celebri Artisti di tutte le Nazioni. 4 Vol. 8. Palermo, 1814. des Grafen Orlow auszeichnet, gehört auch die, dass darin wol der berühmte Fioravanti, der Componist der *Cantatrici villane*, als solcher, aber nicht in seiner Eigenschaft, als Capellmeister an der Peterskirche, und eben so wenig auch der Pater Bonfichi, genannt werden. Rechnet man dazu, wie ich schon in meiner Geschichte der päbstlichen Capelle geäussert habe, die Auslassung des berühmten Bai, des Componisten des einen der drei Misereres, welche bis jetzt in der Charwoche in der päbstlichen Capelle gesungen worden sind, Simon Mayr's, und des vortrefflichen Vicenzo Martin, des Componisten der über alles Lob erhabenen *Cosa rara*: so lässt sich von der Uebergehung dieser vier sehr wichtigen Componisten, deren Anzahl leicht beträchtlich vermehrt werden könnte, auf die Menge der minder bekannten schliessen, welche in der Compilation mit Stillschweigen übergangen worden sind.

Dagegen zeigen die vielen Hunderte von Namen, welche, längst verschollen, nur noch in alten musikalischen Wörterbüchern oder Literaturwerken leben, und die Weitschweifigkeit, mit welcher die Lebens- und Kunstgeschichte dieser Componisten und die Titel ihrer Werke angeführt sind, die grenzenlose Seichtigkeit dieser sogenannten Geschichte der Musik im hellsten Lichte.

Niemand kann lebhafter von der Schwierigkeit, sich über wissenschaftliche Dinge genaue Aufschlüsse zu verschaffen, überzeugt sein, als ich: wenige Menschen besitzen eigentlich jene lebendige Neubegierde, welche die Mutter des Wissens wird; und wo letztere ja vorhanden ist, da befindet es sich selten in Vereinigung mit der Urbanität, welche an dessen Mittheilung bereitwillig macht. Daher würde ich dem Verfasser solche Irrthümer und Auslassungen, deren Gegenstände nicht im Bereiche täglicher Erfahrungen liegen, sehr gern verzeihen; aber Uebergehungen wie die oben angeführten, besonders der Man-

gel an allem und jedem Selbsturtheile, müssen an einem Schriftsteller, dessen persönliche Lage ihn mehr, wie viele andere, zur Zusammenbringung neuer und interessanter historisch-musikalischer Materialien in den Stand setzten, um so mehr auffallen. Wer wüsste, zum Beispiele, ob es seinem Einflusse, seinen Verbindungen, besonders seinen Vermögensumständen nicht gelungen wäre, mittel- oder unmittelbar das Archiv der hiesigen päbstlichen Capelle, besonders das, schon seit dreihundert Jahren von derselben geführte, und in jenem aufgestellte, Tagebuch benutzen zu dürfen? Aber nicht allein ist dieser besondere Zweck, um dessentwillen sich es allein noch in unsern Tagen der Mühe verlohnen möchte, eine Geschichte der Musik zu schreiben, ganz von ihm ausser Acht gelassen worden; auch selbst das Bestreben nach oberflächlicher, im allgemeinen vom ganzen musikalischen Publicum gefühlt.

G. L. P. Sievers.

Haydn's Schöpfung
in
Rom.

Die Aufführung von Haydn's Schöpfung in der hiesigen *Accademia Filarmonica* hat wirklich zu sechs verschiedenen, aufeinander folgenden Malen Statt gefunden, und ein grosser Theil der hiesigen Cardinäle, das diplomatische Corps und sämmtlicher hoher und höchster Adel derselben beigewohnt.

„So viel sich aus den öffentlichen Beifallsbezeigungen eines solchen, sich stets nach Rücksichten äussernden, Publicums schliessen lässt, hat die Composition angesprochen. Wollte es aber jemand unternehmen, aus der äusseren Haltung, welche an den Anwesenden während der Aufführungen zu bemerken war, auf die innere Genugthuung zu schliessen, so möchte sich ein anderes Resultat ergeben. Da indessen niemand für seine Gedanken verantwortlich gemacht werden kann, so halte ich mich hier, wie gesagt, an den öffentlich ausgesprochenen Beifall, und dieser hat sich für das fremde Product erklärt.

Es wird nun die Folge zeigen, ob dieses Saamenkorn auf ein gutes Feld gefallen und dort Früchte tragen, oder im Fusswege zertreten werden wird. Ich glaube, es muss sich letzteres ereignen, denn was man in einem Lande als Unkraut bei Seite wirft, dient, wie bekannt, in dem andern zu den edelsten Endzwecken. Überdem gibt es Thiere, welche Korn, andere, welche Heu, wieder andere, welche Distel fressen; alle drei Gat-

tungen sind gleich edler Gattung, denn die Differenz der Distanz, in welcher sie von ihrem Schöpfer stehen, ist so unmerklich, dass kein Aufhebens daraus zu machen ist.

Was die Aufführung anbetrifft; so werde ich darüber in meinem nächsten Berichte reden. Es verlohnt der Mühe, einige Blicke auf die nothwendige Verschiedenheit zu werfen, welche sich zwischen der Deutschen und Italiänischen Execution eines solchen ächt Deutschen, also durchons nicht Italiänischen, Werks befinden muss. Die Bemerkungen, zu welcher diese Verschiedenheit Anlass geben dürfte, möchten in Italien, so wie in Deutschland, zu beherzigen sein, vorausgesetzt, dass der Dilettantismus sich noch herablassen möchte, der Kritik das Wort zu gestatten.

G. L. P. Sievers.

Mercadante's Opern.

Mercadante hat in Neapel mit seiner *Didone abbandonata* Unglück erlebt; das Publicum hat die Rolle des Aneas übernommen, noch ehe sie dieser zu Ende gespielt.

Es scheint diesem Componisten in der That zu gehen, wie so vielen andern: *ils n'ont qu'un opéra dans le ventre*, wie die Franzosen sagen. Die Mercadante's ist die oft erwähnte *Elisa e Claudio*, ohnstreitig sein gelungenster Wurf.

In dieser Oper ist mehr Charakteristik, oder (wenn das zu viel gesagt ist) mehr Eigenthümlichkeit, als in allen seinen übrigen, wo er meistens dem Götzen des Tages geopfert, oder ihn vielmehr bestohlen hat. Es sind verschiedene, wirklich originelle Stücke darin, zum Beispiele, ein Chor, wo der vornehme Schwiegervater seiner, aus niederem Stande gebornen, Schwiegertochter ihre Kinder rauben lässt, ein fest tragisch gehaltenes Duett, in welchem der Vater dem Sohne, seiner Missheirath wegen, seinen Fluch geben will; — ein anderes komisches Duett, zwischen der Mutter, welche ihre Kinder sucht, und einem komischen Marchese, den sie für den Räuber derselben hält; — eine Arie der Mutter, in welcher sie ihre Verzweiflung über den Verlust ihrer Kinder zu erkennen giebt; u. s. w.

Der Text ist eine jener überglücklichen Bestialitäten, an welchen sich der Dummkopf und der geistvolle Mann zugleich ergötzen, ersterer, weil er sich in denselben, wie

in einem Spiegel, beschauen kann, und letzterer, weil ihm dergleichen Stücke, in ihrer schematischen Universalität, Gelegenheit geben, den Inhalt allegorisch zu nehmen, und zu den Personen und Handlungen, welche darin vorkommen, in seiner Nähe die Originale zu suchen.

Ein satyrischer Zug hat hier bei jeder Vorstellung den lebhaftesten Beifall erhalten: der komische Marchese, in Wuth darüber, dass die übrigen Personen davon gegangen sind, ohne ihn angehört zu haben, schickt ihnen ein paar überlaute: *Canaglia! canaglia!* nach. Da das die Bedienten des Hauses hören, stürzen sie auf die Bühne, meinend, man habe sie gerufen.

Ein anders Mal sagt der Marchese: »*Gli ho parlato da Marche!*« Der aber, zu welchem er gesprochen hat, »wie es sich für einen Marchese ziemt,« foppt ihn bei der Nase, und das Publicum applaudirt überlaut, auch den zweiten und dritten Ranglogen hinaufschauend.

Man sieht, die hiesige Polizei hat sich noch nicht en so eifrigen Verfechtern des Adels aufgeworfen, wie in andern grossen Städten, in Paris zum Beispiele, wo die dramatische Censur weder einen ernsten, noch komischen Ausfall auf denselben gestattet. Dennoch gibt es in Rom nicht allein eine *Nobiltà privilegiata*, sondern sogar *privileggiatissima*, deren Rechte von ihr selbst sowol, als von der Regierung, sehr in Ehren gehalten werden.

G. L. P. Sievers.

Zur
Geschichte der Musik Spaniens.

Aus Dr. Rees's *New Cyclopaedia* übersetzt und mitgetheilt

von

Chr. Fr. Michaelis.

Ein neuer Geschichtschreiber der Musik scheint den Spaniern, unter den Europäischen Musikern des funfzehnten, und des sechzehnten Jahrhunderts eine tiefere Stelle angewiesen zu haben, als ihnen billig zukommt; denn er hielt Morales für den ersten bedeutenden ausübenden Tonkünstler dieses Landes, und Salinas für den einzigen Theoretiker desselben während des 16ten Jahrhunderts. Wir wissen freilich nur wenig von dem Zustande der Musik in den innern Theilen jenes Reichs; *) allein, wenn wir nach den Musikern urtheilen dürfen, die es sowohl für die Composition, als für den Gesang, der päpstlichen Capelle lieferte, so können wir schliessen, dass die reichste und mächtigste Nation. Europas, welche damals die Spanische war, nicht etwa Tonkünstler so, wie die Afrikaner ihre Sklaven oder die Circassier ihre Mädchen, blos zum Nutzen oder Vergnügen des Auslandes erzogen haben werde; sie waren ohne Zweifel damals im Stande, auch einige zu ihrer eigenen Unterhaltung zu behalten.

Entfernt von Vernachlässigung der Tonkunst, scheinen die Spanier sie schon sehr frühzeitig in den Kreis der Wissenschaften auf ihren Universitäten aufgenommen zu haben. Denn Salinas sagt uns, dass die ihm zu Salamanca ertheilte musikalische Professur vom König Alphonso von Castilien, mit Beinamen des Weisen, gestiftet und mit einer Besoldung versehen worden war. Und Bartolomeo Ramis, der Gegner des Franchinus,

*) Siehe jedoch Caecilia, II. Bd. Hft. 6, S. 119.

um das J. 1482, war öffentlicher Professor der Musik zu Toledo und nachher zu Bologna.

Von **Guillerm de Podio**, einem Priester, haben wir gleichfalls ein Werk, betitelt: *Ars Musicorum, sive Commentarium Musicae Facultatis*, herausg. 1495; und ein Spanisch geschriebenes, von **Francesco Trovar**: „*Libro di Musica Pratica*", Barcelona, 1519; ferner „*Arte di Canto Llano" del Alfonso de Castillo*, Salamanca, 1504; „*El Maestro o Musica de Viguela* *) *de Mano*", von Don Ludovicus **Milan**, einem Edelmann aus Valencia, 1534; „*Silva di Sirenas*", oder eine Abhandlung über die *vitruela* **) oder Viole, von **Henrics de Valderabano**, Valladolid, 1547; „*Arte de la Musica*", von **Melchior de Torres**, Alcala de Henares in Neu-Castilien, 1554. Ebendaselbst erschien auch 1557: *Tratado de Cifra, nueva para Tecla, Harpa y Vieguela, Canto Llano, de Organo y Contrapunto*", von Lud. **Venegas de Hinestroia**. Zu Alcala wurde von **Cyprian de la Huerge**, einem Cistertianer-Mönch, der 1560 starb, eine Abhandlung „*De Ratione Musicae et Instrumentorum Usu apud veteres Hebraeos*, und zu Granada 1555 von **Jean Bermudo** „*Libro de la Declaration de Instrumentos*" herausgegeben.

Alle diese musikalischen Schriftsteller und noch viele andre erscheinen in Spanien **vor** Salinas. Noch mehrere Namen Spanischer Theoristen und Tonkünstler liessen sich anführen; da wir aber nichts von ihren Arbeiten gesehen, noch von ihren Leistungen gehört haben, so können wir ihren Werth nicht beurtheilen. Jedoch kam im Jahre 1613 in Spanischer Sprache ein Werk von *Cerone* in Folio heraus, welches über jeden de-

*) Vermuthlich *Vihuela* d. i. *Viola*. *D. E.*

**) Vermuthlich auch *vihuela*. *D. E.*

mals bekannten Theil der Kunst und Wissenschaft mehr Unterricht enthält, als irgend ein andres Lehrbuch irgend einer Sprache, das wir gesehen haben. Der Titel ist: „*El Melopeo y Maestro. Tractado di Musica teorica y pratica*" Napoli, 1613.

Andres Lorente war Verfasser einer nun sehr selten gewordenen Abhandlung, betitelt: *El Porque de la Musica.* 4to. 1672.

Pablo de Zaragoça Nassarre schrieb eine Spanische Abhandlung: „*Fragmentos Musicos*" in 4 Theilen. 4. Madrid, 1700.

Um die Mitte des 18ten Jahrhunderts erschien zu Madrid Spanisch: ein Versuch über Kirchenmusik, von Feyjoo.*) Eine Englische Uebersetzung davon (*an Essay on Church-Music*) erschien 1778. Der Verf. beginnt mit einer bittern Klage über Verderbniss und Ausartung der Musik, sowohl der ältern als der neuern, und beruft sich auf Plutarchs Behauptung, dass Musik anfangs allein in den Tempeln Griechenlands angewandt worden sei, als sie aber ins Theater überging, wurde ein neuer leichterer Styl erfunden, welcher sie für den Ernst der Religionsübungen im Tempel unpassend machte. Erst gegen Ende des 17. Jahrhunderts wurde die weltliche Musik, durch hinzugekommene Verfeinerung des Gesanges und durch Vervollkommnung der Instrumentalmusik in der Oper, würdig erachtet, an hohen Festtagen in Römischkatholischen Ländern in die Kirche eingeführt zu werden; an andern Tagen behielt man den Choralgesang und die *alla Palestrina* gesetzten Messen bei, wie auch noch in den Kathedralen Italiens geschieht; obgleich, sogar im sechzehnten Jahrhundert, concertirte d. h. mit Instrumenten begleitete Missen, nach Montaigne

*) Dieser um die Beförderung der Literatur, Kunst und Wissenschaft verdiente Benedictinermönch starb zu Oviedo 1761.

(*Journal d'un voyage*) in Italien gewöhnlich waren.

Wir wissen nicht, wie jetzt der Zustand der Kirchenmusik in Spanien seyn mag; haben aber immer gehört, dass die Musik *a capella* in Spanien feierlicher und gelehrter, als sonst irgendwo, war. Der Dichter Yriarte, dem es nicht an richtigem Urtheil und feinem Geschmack fehlt, und der nur für gute Musik jeder Art und jedes Landes eingenommen ist, spricht sehr vortheilhaft von der Kirchenmusik Spaniens. Allein Feyjoo's Schrift ist lauter Klage und Ruge. Indess haben seit der Zeit Karls des Fünften, der selbst ein trefflicher Musikus war, die Spanischen Monarchen sowohl Theater- als Kirchen-Musik auf ausgezeichnetere Art begünstigt, als irgend andere Souveräne Europa's, bis auf ihren, den Musen fremden, Karl VI., den Nachfolger Karls IV.; er verwies Farinelli aus dem Königreich, der doch durch sein Betragen so viel Lob verdiente, als durch seine Talente.

Unser Feyjoo fragt: ob nicht alle Kirchenmusik ernst seyn sollte? Wir antworten: nein; nicht durchgängig. Gibt es nicht Tage und Psalmen des Jubels und des Dankopfers so gut, als der Busse, der Trauer und der demüthigen Bitte? Wie die Calvinisten alle Musik auf syllabische Psalmodie beschränken, so möchte dieser fromme Spanier keine andere Musik in der Kirche dulden, als den *canto fermo* oder Choral.

Die Aufnahme weltlicher Musik in unsre Kirchen unter Karl II. und seinen Nachfolgern auf dem Englischen Throne haben wir für unschicklich erklärt und getadelt, als in den Compositionen Weldon's und des D. Greene die Läufe und Ritornelle der geziemenden Feierlichkeit und Würde ermangelten, und offenbar nur eine gewandte Kehle und fertige Finger zeigen sollten, da es dem Componisten an richtigem Urtheil und an Schicklichkeitsgefühl fehlte, um nicht Zeit und Ort für solche Leistungen aus den Augen zu setzen.

Der Spanische Autor tadelt es mit vollem Rechte, dass man die geschmacklosen Arbeiten eingebildeter Tonsetzer ohne Genie und Einsicht in den Kirchen aufführen lässt; und er findet, wie man überall findet, dass die Anzahl schlechter Componisten und schlechter Musiker und Sänger so weit die der guten übertrifft, dass Männer von wahrer Fähigkeit und gehöriger Bildung nur sehr seltene Erscheinungen sind. Don Feyjoo hat aber einen Spanischen Tonsetzer, nämlich Don Antonio de Literes, dessen Name noch nie in andern Ländern Europa's bekannt worden war, ausnehmend gelobt und empfohlen. Feyjoo's Buch über Kirchenmusik wurde um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts geschrieben, als der herrschende Styl bei den Italiänern gehaltlos (frivol), und bei den Deutschen rauh, pedantisch und geschmacklos war; seit jener Zeit aber sind so manche grosse Componisten in beiden Ländern aufgetreten, dass Feyjoo's Ausstellungen jetzt ihre Gültigkeit verloren haben. Schlechte Tonsetzer hat es zu allen Zeiten gegeben, aber vielleicht nie mehr gute in irgend einem Zeitraume, als innerhalb der letzten dreissig Jahre.

Duron (Durante) war nicht nur selbst einer der grössten Meister der Harmonie, sondern bildete auch die geschicktesten Schüler, die je aus der Neapolitaner Schule hervorgegangen sind, wir glaubten anfangs, der Verf. meinte Durante, doch finden wir in Yriarte's Gedicht, dass es in frühern Zeiten unter den Spanischen Componisten einen Meister, Namens Duron, gegeben habe.

Das Uebrige dieses Buches besteht aus heftigen Ausfällen gegen Farinelli und die grossen Italiänischen Componisten und Sänger, welche er für den Spanischen Hof berief, und aus Schmeicheleî gegen Ferdinands Nachfolger, der die Musik hasste, und alle Italiänischen Tonkünstler von seinem Hofe vertrieb.

Von demselben ungenannten Engländer ist auch ein Brief des gelehrten Benedictiners übersetzt worden, welcher den Titel führt: „Die wunderbaren Wirkungen der Musik, und eine Parallele zwischen alter und neuer Musik.“ (*The wonderful effects etc.*) Hier erzählt der Verf. alle die alten Geschichten von den Wunderkräften der alten Musik. Er zweifelt aber an den Thatsachen, und erzählt dagegen, was uns von der Macht der neuern Musik über Krankheiten und Leidenschaften gemeldet worden ist. *) Keine neuen Materialien, keine scharfsinnigen Muthmassungen bietet dieser Brief zur Schlichtung des Streits, ob die Alten oder die Neuern die Musik am glücklichsten cultivirt haben; der Verf. lässt den Gegenstand ganz so, wie er ihn fand, ohne seine eigenen oder die Zweifel seiner Leser aufzulösen. Doch ist er immer geneigt, der alten Musik den Vorzug zu geben, ohne irgend einen andern Bestimmungsgrund, als sein Vorurtheil, nichts Neues in der Musik für recht zu erkennen, und die längst bündig widerlegten Behauptungen mancher Schriftsteller zu Gunsten des Contrapunkts der Alten.

Der letzte Spanische Schriftsteller über Musik, der uns zu Händen gekommen, ist der geistreiche und angenehme Dichter *Yriarte*, von dessen vel-

*) Eine wenig unter uns bekannt gewordene kleine Dänische Schrift vom Einflusse der Musik auf den Menschen. Eine philosophisch-historische Untersuchung (*Musikens Indflydelse paa mennesket*) vom Dr. Kofod, Prediger zu Kopenhagen, 1804. 140 S. 8. enthält das Wichtigste von den Wirkungen der Musik aus der ältern und der neuern Zeit unter interessanten, pathologischen, moralischen und religiosen Gesichtspunkten. Vielleicht dürfte sie in einer von mir verfassten, und mit einigen Zusätzen begleiteten Deutschen Uebersetzung unsern Musikfreunden, Psychologen, Aerzten, und Freunden sittlicher Bildung einiger Beachtung werth scheinen, wenn ein Verleger den Druck übernehmen sollte.
C. F. M.

zenden Gedicht, *La Musica*, wir uns nur neulich die schöne dritte Ausgabe (gedruckt in der königlichen Presse zu Madrid, 1789, und mit geschmackvollen, schön gestochenen Zeichnungen geziert) verschafft haben. Da diess Werk nur wenig unter uns bekannt ist, und dem Verfasser und der Tonkunst in allen ihren Zweigen Ehre macht, so wollen wir etwas ausführlicher über dasselbe seyn.

Don Tomas Yriarte schreibt, wie ein Mann von Welt, mit ausgebreitetem Geschmack, und mit gründlicher Einsicht in seinen Gegenstand. Er hat seine Lehren aus den vorzüglichsten neuern Meistern erläutert. Der I. Gesang gibt einen Umriss der allgemeinen Geschichte der Musik, und beginnt mit Anrufung der Tonkunst selbst, ihn zu begeistern und zu unterstützen, ohne sich an Apoll und seine neun Gefährtinnen zu wenden, oder sogar die alten fabelhaften Berichte von den Wunderthaten eines Orpheus, Amphion, Linus, Terpander, oder Olympus zu wiederholen. Er beschreibt die Wichtigkeit des Tones und des Zeitmaasses; spricht demnach erst von der Bildung der Tonleiter und ihrer Eintheilung in Intervalle; dann von der Tacttafel oder von den musikalischen Zeichen zur Abmessung der Dauer der Töne.

II. Gesang. Musikalischer Ausdruck; dessen Gebrauch in der Kirche, für das Theater, für die Kammermusik und für den einsamen Menschen; seine Macht über die Leidenschaften. III. Ges. Die Würde und Zweckmässigkeit der Musik, besonders im Tempel, im Theater, in der Gesellschaft und in der Einsamkeit; Aufzählung berühmter alter Spanischer Tonsetzer. IV. Kurze Wiederholung von Anwendung der Musik im Theater; Jomelli; Tanz, Baukunst, Malerei, Poesie, Decorationen; Lobrede auf die modernen Componisten der lyrischen Bühne. V. Anwendung der Musik in Privatgesellschaften; Lob des Stillschweigens in Concerten; Verweis gegen die, welche der Kunst

und den Talenten nicht die gebührende Achtung erweisen. Von Opern-Scenen in Concerten. Von der dem Concertsaal angemessenen Instrumental-musik. Sonate, Concert, Duo, Trio, Quartett, Symphonie. Nothwendigkeit der Abwechselung und fremder Musik, um Ermüdung oder Ueberdruss abzuhalten, und Aufmerksamkeit zu erregen. Lobpreisung der Deutschen Instrumentalcomponisten, insbesondere Haydn's, wegen der Eigenthümlichkeit und Neuheit der Erfindung. Vom Nützen und Ergetzenden der Musik in der Einsamkeit sowohl für Kenner als für Unkundige der Künste. Wie nothwendig es für den guten Componisten sei, die Partituren berühmter Meister zu studiren, um sowohl Fehler und Plagiate zu entdecken, als auch die Mittel zu schönen Wirkungen. Rüge der Pedanterei trockener Fugen und Kanons, deren Verdienst nur in der Schwierigkeit der Arbeit besteht. Ueber fremdartige Modulation; Verwirrung angehäufter Stimmen in verschiedenem Styl und verschiedener Bewegung, welche ihre gegenseitige Wirkung zerstören. Empfohlung, Uebertreibungen jeder Art zu vermeiden, weil Harmonie, eigentlich und figürlich genommen, lauter Ebenmaass verlangt. Lob des guten Geschmacks, der sich in der Königlichen Akademie zu Madrid bei Austheilung der Preise an Künstler in der Malerei, Bildhauerei, Architektur, Kupferstecherkunst, Poesie und Beredsamkeit offenbart. Vorschlag, auch eine Akademie der Musik zu errichten. In diesem letzten Gesange befindet sich auch eine begeisterte Lobrede auf Joseph Haydn.

Uebrigens ziehen die Spanier die Italiänische Musik der Französischen vor, die nach ihrer Meinung zu monoton und langweilig ist.

Die Mauritaner waren die ersten in Spanien, welche die Musik wissenschaftlich behandelten und Musikschulen stifteten; und die Spanier wurden zur Nachahmung dieser Völkerschaft veranlasst. Die

Maurische Musik bestand hauptsächlich aus sanften, zärtlichen Liedern, von einer oder mehr Stimmen gesungen, und mit der Laute begleitet. Die neuern Spanier haben auch ihre Nationalmusik, die der Maurischen ähnelt, und sich auf einzelne Lieder für eine oder mehr Stimmen, mit begleitender Guitarre, beschränkt.

Spanien hat auch die gewöhnlichen Instrumente andrer Nationen angenommen und besitzt einige, die ihm besonders eigen sind. Verschiedene Landschaften haben ihre eigenthümlichen Instrumente.

Der Tanz gehört zu ihren Lieblingsunterhaltungen. Ausser den provinziellen Tänzen, haben sie drei Nationaltänze: den Fandango, den Bolero, und die Sequidilla. Der Fandango ist sehr alt, wird wahrscheinlich von Martial berührt, und von Baretti als eine regelmässige und harmonische Zuckung oder Erschütterung (*convulsion*) aller Theile des Körpers beschrieben. Der Bolero, ein ganz moderner Tanz, ist eine verkürzte und modificirte Nachahmung desselben, aber befreit von allen Nebenzügen, die den Fandango einen so sehr freien Charakter geben. Die Sequidilla ist eine Nachahmung dieser beiden, in Form eines Balletts. Gewöhnlich werden diese Tänze zu den Tönen der Guitarre vollzogen, und mit der Stimme des Spielenden begleitet. Die Frauenzimmer geben dazu mit dem Fusse sehr genau den Tact an, und vermehren so die Anmuth des Tanzes.

Die Meister-Probe,

Erzählung in sechs Bildern,

von

Ernst Weyden.

1.

Es war im Jahr des Herrn 1524, als an einem Tage des Blüten-Monds, da eben die Sonne den stattlichen Thürmen und Giebeln der allberühmten freien Reichsstadt Nürnberg in rosiger Glut den Abschiedskuss reichte, ein gar wunderholdes Mägdlein am Steig, bei den zwölf Brüdern, den blanken messingnen Eimer auf den Rand des Brunnen-Beckens gestellt, zu warten schien, bis der steinerne Lindwurm, der das Wasser spie, den Eimer gefüllt haben würde. Das Wasser plätscherte aber schon über den Eimer, und noch immer blickte das Engelsköpfchen mit den blonden Locken und reichen Flechten, die sich unter dem rothgeschlitzten schwarzen Sammthäubchen hervordrängten, in das in dem Becken in reichen Farben schäkernde Wasserspiel, und schien den Eimer und alle Welt um sich her vergessen zu haben.

Plötzlich fuhr die Jungfrau mit einem halblauten Freudenschrei auf, und liess den Eimer in das Becken fallen, aus dem ihr ein paar Männergesichter freundlich entgegenschauten — und ge-

rade auch der, an den sie eben gedacht, für den sie still gebetet hatte.

„Gott zum Grusse in der Heimath, der lieben Stadt Nürnberg, herztraute Schwester Margarethe“ sagte der ältere der beiden Männer, wie der reiche krause Bart kund that, der sein Kinn umschattete, und reichte mit herzlichem Kusse der Jungfrau die derbe Hand, die dem Zeichen des Rotschmids, das auf seinem Ränzel hing, entsprach. Margarethe flüsterte leise: „Viel schönen Dank“ als der Jüngere ihr auch sein herzliches Willkomm gebracht, und das flüchtige Roth ihres Antlitzes den verstohlenen Händedruck des Jünglings verrieth, der kaum zwanzig Jahre alt schien, und frei unter den braunen Locken, die seine Schläfe umspielten, ihr in's schöne Antlitz schaute. Kein Zeichen irgend eines Gewerkes zeigte sich an seinem Ränzel, doch hing über seiner Schulter an silberner Kette eine schön gearbeitete Laute, und auf seiner Brust glänzte an schwerer Goldkette eine grosse Schaumünze, so dass man ihn wohl für einen fahrenden Sänger halten konnte. Schnell hatte er den Eimer gefüllt, und schritt mit demselben die Strasse aufwärts neben der Jungfrau, die an dem Arm des Bruders hing und auf ihrem Antlitz die Freude mit dem Schreck der Ueberraschung noch im schönsten Kampfe zeigte. Leicht und schnell hob sich der jungfräuliche Busen unter dem ihn züchtig verhüllenden Mieder, und nur zuweilen stahl sich aus den vergissnichtmein blauen Augen ein

Blick zu dem schönen Jünglinge, wann die Vorübergehenden mit biederm Willkommengruss die Käpplein rückten, und einer dem andern zurief: „Schau zu, was der Gerla ein stattlicher Gesell geworden, die Wanderschaft ist ihm wohlbekommen" und die Nachbarinnen leise sich vertrauten, was Gretchens Ohre aber nicht entging, „dass der junge Gerla aussehe, wie ein welscher Junkherr."

2.

Im Hause des weltberühmten Rotschmids Peter Vischer, der mit seinen sechs wackern Söhnen das kunstreiche Sankt Sebalds Grab aus Erz gegossen, wurde das Willkommfest seines ältesten Sohnes Herrmann aufs höchlichste begangen, wozu alle Künstler und Werkleute Nürnbergs geladen.

Herrmann Vischer war, als seine Ehliebste durch frühen Tod ihm entrissen, nach Italien gezogen, um im Anschauen und Bewundern der dortigen Kunstschätze sein Herzleid zu beschwichtigen, und war jetzt nach mehrjähriger Fahrt mit dem jungen Hans Gerla, einem kunstsinnigen Sänger Nürnbergs, aus dem Welschlande heimgekehrt.

Auf dem schweren eichnen Tische glänzten die blankgeputzten zinnernen Weinkrüge, und die schöngearbeiteten silbernen Becher. Oben an

sass Meister **Peter Vischer** in seinem gewöhnlichen Werkkleide, dem hohen Schurzfelle, und dem braunen ledernen Käpplein; Freude sprach aus seinen grossen lebendigen Augen, die zufrieden und stolz auf seinen sechs Söhnen, alle tüchtige Rotschmidmeister, welche das untere Ende des Tisches einnahmen, ruhten. Ihm zur Rechten sass der vielerfahrene Edle **Willibald Pirkhaimer**, zu seiner Linken **Albrecht Durer**, in ihren reichausgeschlagenen Festmänteln. **Hans Sachs**, die Orgelschläger **Sebastian Imhoff**, **Wilhelm Haller**, **Lorenz Stauber**, der Posaunenmacher **Hans Meuschel**, der Lautner **Jakob Elssner**, und mehrere Künstler und Werkleute der freien Reichsstadt Nürnberg, die ihr zum Ruhm und zur Zier, und der Welt zu Nutz und Frommen, um diese Zeit allda lebten, schmückten die gastfreie Tafel Vischers. **Hans Gerla** sass bei seinem Freunde **Herrmann**, wo er die das Amt der Hausfrau verrichtende **Margarethe** am besten und ungestörtesten beobachten konnte.

Munter kreisten die Becher, laut wurde auf das Wohl der hohen Kunst getrunken, und Meister **Dürer** brachte seinen Meistern **Martin Schön** und **Michael Wohlgemuth**, seinem Schwiegervater **Hans Frey**, einem gar berühmten Harfenschläger, und dem Vater des jungen Gerla, ebenfalls ein bewunderter Lautner, die schon alle das Zeitliche gesegnet, nach deutscher, reichstädtischer Weise, laut einen Trunk zur

Erinnerung, den alle in tiefer Rührung erwiederten.

Bald wurden die Gespräche, durch den leichten Frankenwein gewürzt, immer lebhafter. „Was dünkt dich, du junger Gesell, in Italia gibt's solche blauäugigten Schönen, so züchtige Jungfrauen nicht?“ sagte Dürer zu dem jungen Gerla, als ihm Margarethe, hocherröthend, den eben gefüllten Becher kredenzte, und strich sich lächelnd den Krausbart, zugleich das sorgsam gepflegte, lange Lockenhaar mit einer Hand von der Stirne zurückstreichend.

„Darüber könnt Ihr, ehrsamer Meister“ entgegnete Gerla „am besten urteln, da Ihr Meister des Schönen seid.“ „Beim Sanct Sebaldus!“ scherzte Meister Vischer „Hans, du sprichst, wie ein welscher Prokurator, für dich können Nürnbergs Jungfrauen wohl ihre Herzen in Hut nehmen.“ „Besonders, da ihm die Frau Musika den Zauberschlüssel zu aller Frauen Herzen schon an die Wiege hing“ sagte Hans Sachs, und hob den Becher zum Trinken, um das schalkhafte Lächeln, das sich um seinen feinen Mund zog, zu verbergen.

„Aechte Kunst wirbt Frauen-Gunst!“ sprach Herr Willibald Pirkhaimer; „doch wie dem sei, wenn der junge Gesell seinem, im Herrn seligen, Vater folgt, so hat die Kunst des Gesanges in ihm einen würdigen Jünger gefunden, und

Trost über die Meister, wie Conrad Gerle und Hans Frey, die ihr hier gestorben."

„Ganz gewiss" fiel Sachs ein „aber die welschen Frauen, unter denen sich sogar noch die heidnische Göttin Frau Venus herumtreibt, die thun es manchem jungen Gesellen an, und besonders den deutschen, die dort aus Eiszapfen zu Glutflammen werden, so dass sie aller Kunst, wess Namens sie sei, vergessen, und oft sogar des lieben alten deutschen Laudes. Ich kenne hievon gar seltsame Historien." „Bei Gott, da sprecht Ihr wahr, Meister Sachs" sprach bedächtig Meister Hans Menschel. „Weiss Gott" fuhr er fort „wie es mir selbst manchmal zu Muthe war, als ich nach Rom gezogen, um dem heiligen Vater die mir bestellten silbernen Posaunen zu überbringen. Oft wenn ich in der Peterskirche mit im Orchester spielte, und alle die Instrumente und Singstimmen so herrlich ineinander griffen, und ich selbst, von der Allgewalt der Töne fortgerissen, nicht mehr auf der Erde war, musste ich wohl die Augen auf dem Notenblatt halten; denn schaute ich hinab in die Kirche, wo die schönen Frauengestalten, gleich Engeln, im Gebete den Herrn lobten, verlor ich gewöhnlich die Mensur; mein Liebling, die Posaune, entsank meinen Händen, ich war rührungslos, bis mich mein Nebenmann anstiess. So ging mir's, war ich doch schon ein alter Knabe; kann mir so wohl denken, wie es den jungen Gesellen geht, wenn die einer italischen Frauen ins Auge schauen; sie

müssen taumeln und blinden, als ob sie in die Sonne schauten. Nicht wahr Hans?"

„Ich muss da meines Bruders Parthei nehmen" sprach Herrmann Vischer „wie Hans den deutschen Sitten treu geblieben, also auch den deutschen Frauen, obwohl er durch seine Kunst in die Nähe der Huldreichsten und Holdesten des Welschlandes gelangt, dess ihn wohl, wie Ihr sprecht, Meister Meuschel, die Sonnen blenden und gar versengen konnten."

„Nun so arg meinten's die Meister nicht" sagte Dürer „ich glauh' euch, das liebe deutsche Land hat euch gar liebe deutsche Frauen, die jeder ehren und achten muss, denn glaubt mir, Frauen, wie die deutschen, so züchtigsittig, so jungfräulichschön, findet Ihr nirgendwo."

„Drum stosst an auf das Wohl der holdseligen deutschen Frauen!" rief Hans Sachs, und die Becher der Männer erklangen. „Nun Junker Hans" fuhr der Meister Sachs zu Gerla gewandt fort „du trinkst auf das Wohl unsrer schönen Wirthin; und gibst uns dann ein Lied zum Besten, weil du so gar müssmutig traurig dreinschaust. Du weisst, wie das Reimlein heisst:

„Wo Saytenspiel und Music gut
Mit jhrm Gesang erklingen thut,
All Traurigkeit und böse Tük
Verschwinden in eim Augenblik."

„Ja, ja! schön! Gerla muss singen" riefen die Männer einstimmig, und Margarethe brachte ihm schon seine Laute, mit derselben Bitte, sich neben ihm niederlassend,

Rasch griff Gerla in die Saiten, und alle lauschten seinem Liede, das er mit einem kräftigen Tenor sang:

Als im Schlaf einst hielt gefangen
Süss der Traum des Sängers Leib,
Kam zu ihm dahergegangen
Ein gar wunderholdes Weib
Mit gar lichten Augen, Wangen,
Schön geschmückt mit reichen Spangen.

Und sie thät zu ihm sich neigen,
Küsste sanft des Sängers Mund,
Thät der Tone Macht ihm zeigen,
Ihm des Sang's Geheimniss kund;
Staunend horcht er, und mit Schweigen
Ihr, der alle Schönheit eigen.

Als der schöne Traum entschwunden,
Nimmt die Laute er zur Hand,
Und sein Spiel that bald bekunden,
Welch Glück er im Traume fand, —
Was er je gedacht, empfunden
Singt sein Spiel seit jenen Stunden.

Der Sänger schwieg, mit lautem Jubel dankten ihm einige der Gäste, einige schwiegen still in sich gekehrt, und als er die Rechte von der Laute sinken liess, fühlte er den schüchternen leisen Druck von Margarethen's Hand, was ihn

mehr beseligte, als aller Dank, den er ob seiner Kunst je empfangen.

3.

Ausserst geschäftig ging es in der Giesshütte des Rotschmids **Vischer** zu, hoch wirbelte der Dampf über dem Schornsteine, und die einzelnen Stimmen, die sich in der Werkstätte vernehmen liessen, kundeten, dass mehrere im wirken.

Zuweilen trat Meister **Peter Vischer** mit ernster Miene vor die Thüre in den Garten, in dem die Werkstätte lag, und dem Schütteln des Bartes, dem Hin- und Herschieben seines ledernen Käppchens merkte man es sogleich ab, dass er ein bedeutendes Werk verhatte.

„Vater, die Speiss wirft Blasen, sie wird bald gussrecht sein,“ berichtete sein Sohn **Herrmann**, zu ihm tretend und sich mit dem Schurzfelle das Gesicht abtrocknend.

„Nun dann, mit Gott und seiner Gnade, lasst uns zuerst den Himmel um das Gedeihen unsres Werkes anflehen,“ sagte ernst Meister **Vischer**; und seine Söhne traten zu ihm, er entblösste sein Haupt, und alle beteten.

Rasch gings ans Werk, der Kran war geöffnet, und der Glutstrom des Erzes floss in die Form, zischend vor Wuth, dass ihn das Feuer gebändigt.

Als nun die Form gefüllt, und sich prächtig gehalten, sprach Meister Vischer mit seinem derben Basse aus voller Brust: „Gelobt sei Gott!“ und seine Söhne antworteten einstimmig: „In all Ewigkeit Amen!“

Jetzt trat der Meister mit freudigem Antlitz in den Garten, und jubelnd folgten ihm seine Söhne. „Margareth“ rief er nach dem Hause, „einen deutschen Trunk, wir haben's verdient,“ und liess sich im Schatten einiger Castanienbäume auf den sanft schwellenden Rasenteppich nieder.

Margarethe kam mit der hohen Kanne, und füllte den silbernen Ehrenbecher, ihn mit sittigem Grusse dem Vater reichend. „Ja Mädel, Gott sei gedankt, es ist geschehen, ich will den hochfahrenden Welschen zeigen, dass wir Deutschen auch etwas können, und magst nun du Herrmann mit deinem Kumpan, den Hans Gerla, mir noch so viel von der Kunst Italia's plaudern und predigen. Schön ist's, doch kömmt mir manches so gar heidnisch vor in ihren Gebilden, und das darf nicht sein, durchaus nicht.“

„Aber Vater,“ erwiederte Herrmann, „ich sollte doch meinen, Italia sei die Wiege der Kunst“ —

„Was Wiege der Kunst!“ fuhr der Meister auf, „sprich, wo ist die Wiege des Frühlings?

Allenthalben, in allen Landen mag der Frühling sein Eigenthümliches haben — aber allenthalben ist es doch immer derselbe Frühling — und wo die Kunst in ein Land Einkehr genommen, da ist auch der Frühling desselben hereingebrochen, und der bringt jedem Lande seine eigenthümlichen Blüten, die aber wollen begriffen sein, sie wollen verstanden sein. Könnten die meisten deutschen Kunstkundigen die hohen deutschen Meister in ihren Werken verstehen, sie brauchten nicht nach dem Welschlande hinauszuziehen. Sind die Deutschen doch gewöhnlich wie die Kinder und Affen, was fremd und neu, das gefällt, und ist es noch so pudeltoll, wie auch in ihren Trachten. Ich will damit nicht sagen, dass Italia keine wakkern Meister gehabt, die Tüchtiges geschaffen — aber ich lasse mir Nichts auf das liebe deutsche Land kommen!"

„Da sei Gott für!" erwiederte Herrmann, „doch da kommt unser Bruder Hans, dem ist die Gabe der Rede, der wirds Euch schon sagen, was Italia Schönes besitzt."

Hans Gerla trat in den Garten; Margaretha ging ihm entgegen, und bat ihn, doch nur Einiges vom schönen Welschlande zu erzählen. Gerla trat mit freundlichem Grusse näher, und that dem Meister Vischer Bescheid, als dieser ihm den Becher reichte.

„Wenn unser Freund Gerla erzählt," sagte Margaretha zu ihrem Vater, „so werdet Ihr,

Vater, schon anders reden. Es muss gar so schön draussen sein in dem schönen Lande mit den goldnen Aepfeln, den reichen Städten und Kirchen, den schönen Frauen in so prunkvoller Wat, denn dort tragen sie nur goldgewirkte Hauben und Mieder, und goldne und silberne Pfeile in den Haaren.“

„Beim Sanct Sebaldus!“ rief lächelnd Meister Vischer, „Hans, Hans, du machst es noch so arg, dass das Mädel eine Wallfahrt nach Loretto, oder gar nach Montcassin anstellt. An unsern Speisen hab' ich schon gemerkt, dass ihr etwas im Kopfe spukt, bald zu viel Spezerei, bald zu wenig. Ja, ja Italia“ fügte er hinzu mit einem Seitenblick auf Gerla und seine Tochter.

Schüchtern schlug die Jungfrau den Blick nieder, und die Farbe ihrer Wangen wechselte, wetteifernd mit den Rosen, die ihre Brüder schäkernd nach ihr warfen; Gerla, der sich nach dem Willkommgrusse auch ins Gras niedergelassen, wurde ebenfalls verlegen, und begann, auf Herrmanns Nöthigen, von Italien und dessen Kunstschätzen zu erzählen. Alle horchten; doch je feuriger des Jünglings Rede, um so düstrer wurde das Antlitz des Meisters.

„Geselle,“ sprach er endlich, „du sprichst, wie ein Knabe über seine Weihnachtbescheerung, also über Italien, kennst du den Spruchreim:

Der Venediger Macht,
Der Augsburger Pracht,
Der Nürnberger Witz,
Der Strassburger Geschütz,
Der Florenzer Geld,
Sind berühmt durch alle Welt!

Hörst du: der Nürnberger Witz. Was Nürnberg, die liebe Stadt, geleistet in aller Kunst, magst du wohl nirgend finden, Gesell."

Geris fuhr fort, und schilderte einige Kunstgebilde, die er in Italien gesehen, mit der grössten Begeisterung, und kam euch so auf die Tonkunst zu sprechen.

„Wenn du das deutsche Land känntest," fuhr Meister Vischer drein, „so würdest du nicht so reden. Zieh nur von der Pegnitz nach dem Rheine, gen Basel, Strassburg, Mainz, Cöln und wie die Städte heissen, da wirst du finden, was ich meine."

„Aber gewiss, Meister, das nicht, was man in Italien findet, denn dort im Garten, dem Paradiese unsrer Welt, ist jedweder, möcht' ich sagen, Künstler, denn allen ist die schöne Kunst zum Bedürfniss geworden. Die Lieder, die Ihr auf den Strassen von einzelnen aus dem Stegreife hört, die Schiffer in ihren Kähnen singen, tragen alle das ächte Gepräge, sie sind tief empfunden, und sprechen daher auch zum Herzen." —.

Gerla wollte fortfahren, aber zürnend fiel ihm Meister Vischer in die Rede: „Für Euch Findler mag's da das rechte Leben sein, denn Ihr seid wie die Zugvögel, die auch eigentlich keine Heimath haben, und nur dem Futter nachziehen.“

„Aber lieber Meister!“ bat Gerla, „Ihr verkennt mich, und das schmerzt.“

„Was verkennen? was schmerzen?“ sprach entrüstet Meister Vischer „der ist ein Gauch, ein elender Wicht, der sein Vaterland, sein Nest verachtet. Solch' eine niederzüchtige Kukukshrut mag es im Welschenlande wohl gehen, und dort geduldet werden, ich mag sie aber nicht, verstehst du mich, Geselle?“

Mit diesen Worten erhob sich Meister Vischer. Bittend, die Thränen kaum verhehlend, sah Margarethe zu ihm empor, zugleich zu dem Jünglinge den Blick wendend, um bei ihm für das ihm vom Vater gethane Unrecht Abbitte zu thun. Gerla hatte sich indess erhoben, und war zum Garten hinausgeschritten.

„Der Narr“ sprach Meister Vischer ihm, den Kopf schüttelnd, nachsehend — „und ich bin noch ein grösser Narr“ fügte er lächelnd hinzu „dass ich mich über den Gelbschnabel ärgere.“

Er schritt ruhig zur Giesshütte, wohin ihm seine Söhne, nur mit den Blicken sprechend,

folgten. Margaretha eilte nach dem Hause, um dem Jünglinge vielleicht noch für den Vater Abbitte thun zu können.

4.

Todtenstille herrschte in Gerla's Werkstätte; seine alte Mutter sass in dem hohen Polsterstuhle mit andächtig gefalteten Händen, bald in die vor ihr aufgeschlagene Bibel blickend, bald herüber zu ihrem Sohne, der stumm, in sich gekehrt an seiner Werkbank sass, eine beinah vollendete Laute auf dem Schoss haltend; doch schien er an keine Arbeit zu denken, und blickte nur zuweilen auf die Strasse hinaus durch die kleinen runden Fensterscheiben, welche der Kammer ihr spärliches Licht spendeten.

Seit einiger Zeit war Garla, der sonst immer pfiff und sang, und so die ganze Nachbarschaft erheiterte, so ruhig und still, nur am Abende im Zwielichte das Haus verlassend. Mit mütterlicher Besorgniss hatte Frau Gorla ihn zu verschiedenen Malen um die Ursache seiner Traurmüthigkeit gefragt, aber auf alle ihre Fragen, gegen seine Gewohnheit, nur ein kurzes Ja oder Nein zur Antwort erhalten, oder gar keine. Selbst, als sie ihm erzählt, dass sie am frühen Morgen Margeratha im Sanct Sebalds Münster gesehen, und diese nach ihm gefragt, schwieg er, und nur ein

Seufzer entwand sich seiner Brust. Wenn sie sonst von Margarethen gesprochen, und sie eine Zierde und ein Muster der Jungfrauen Nürnbergs genannt hatte, den glücklich preisend, der sie dereinst als Hausfrau heimführe, hatte er immer mit in das Lob des Mädchens eingestimmt, und nach seiner Weise mit der grössten Lebhaftigkeit zu hundertenmalen ihre Vorzüge, ihre anmuthvollen Reize geschildert; so dass die gute alte Frau sich schon stolz als Margarethens Schwiegermutter sah, und sogar schon manche Einrichtung zum künftigen Haushalt des Sohnes getroffen hatte.

So sass jetzt auch die besorgte Mutter, ganz mit dem Kummer ihres einzig geliebten Sohnes beschäftigt, als plötzlich die Thüre aufging, und Meister Hans Sachs im stattlichen Festkleide mit einem biedern „Gott zum Grusse, Frau Gerla“ hereintrat.

„Tausend Dank, schön Meister, dass Ihr kommt, dachte ich doch, Ihr hättet unsres Hauses ganz vergessen“ sprach Frau Gerla, dem Meister einen Sitzschragen hinschiebend.

„Wer könnte das, Frau Meisterin?“ entgegnete Meister Sachs, und fuhr, zu dem jungen Gerla, der sich zum Grusse aus seinem Brüten erhoben, gewandt, fort „flugs Geselle, in die Sonntagswat, es geht hinaus nach Neunhof. Herr Willibald Pirkhaimer lässt dich durch mich dahin entbieten, wir gehn mitsammt.“

„Aber Meister, seht“ sagte der Jüngling verlegen „mein Meisterstück muss gefördert werden, und dabei bin ich unpass, lasst mich bleiben.“

„Mit dem Meisterstück hat's noch Zeit, flink und fluggs in die Gewänder, wer das unpass sein angebt, da heisst es:

> Sonnenschein und frisch Elemsnt
> Sind das beste Medicament.

und das wirst du erproben“ sprach Hans Sacha „und Ihr Frau Gerla“ fuhr er fort „werdet mir nicht zürnen, dass ich Euch den Sohn für heute entziehe.“

„I, behüte der Himmel, theurer Meister, er bedarf der Zerstreuung, denn er ist seit einiger Zeit gar so traurmüthig stille, und trübe“ erwiederte Frau Gerla.

„Das hat Nichts zu bedeuten“ sagte lächelnd Hans Sachs „es ist nur eine Gewitterwolke, drüben in Neunhof scheint ein Sönnlein, das diese bald durchdringen wird, und ich wette, zu Abend bringt er euch lichtes, freundliches Wetter.“

Auf Dringen des Meisters und seiner Mutter Bitten hatte sich der Jüngling bald in seinen Feststaat geworfen; doch vermisste seine Mutter gar Manches an seinem Anzuge, dem sie kopfschüttelnd mit sorgsamer Hand nachzuhelfen such-

te. Als Hans Sachs sich zum Aufbruch schon empfohlen, bemerkte er noch, dass Gerla seine Laute mitnehmen müsse, und suchte sie an ihrem gewöhnlichen Platze, fand sie aber in einer Ecke der Werkstätte ganz bestaubt, und ohne Saiten.

„Gesell, Gesell" sprach verweisend der Meister „du wirst wohl der edlen Sängerkunst nicht abtrünnig werden; aber nur rasch, draussen gibts auch Saitenspiel." Mit herzlichem Grusse, den Jüngling nach sich ziehend, verliess er die Werkstätte.

Still schritt der Jüngling neben dem Meister über den Fussteig des Sanct Sebald Waldes, der nach Neunhof führte, wo Herr Willibald Pirkhaimer ein Landhaus besass. Meister Sachs war nach seiner Gewohnheit in dem frischen Walde gar guter Dinge, erzählte bald Mährlein und Schwänke, bald sang er lustige Lieder, oder ahmte die Stimmen der Vögel nach, die in den lustigen schattigen Laubgezelten, in den hohen Gipfeln ihr schäkerndes Wesen trieben, und mit ihrem Zwitschern und Singen des traurig daherschreitenden Jünglings zu spotten schienen.

Am hohen Mittage kamen sie nach Neunhof, doch hatten sich die Gäste des Herrn Pirkhaimer schon in den reizenden Umgebungen zerstreut, um den schönen Nachmittag im Freien zu geniessen.

Nachdem sie sich etwas erlabt, und von den Mühen des Wegs, und der Hitze des Tages ausgerastet, suchten sie auch die Gesellschaft auf, und stille liess der Meister den Traurmüthigen seiner Wege gehen.

Gerla folgte einem lustig dahin rieselnden Bächlein, welches lüstern die Küsse der über ihm schwebenden Blumen naschte, und sich einen Schlangenweg durch die grüne, mit bunten Farben besäete Matte bahnte. So kam er bis zur sogenannten Clause, einem schattigen Plätzchen, welches tiefer, denn der Grund lag, und zu dem einige Treppen hinunter führten. Mehrere Bächlein und Brünnlein liefen hier plätschernd zusammen, und harmonisch stimmte mit ihnen das Säuseln der Blätter und Blumen, und der Gesang der Vögel. Der Jüngling liess sich unter der Linde, die sich in der Mitte der Clause erhebt, nieder, und war bald wieder ganz verloren in seinen Gedanken an Margarethe, und den Zorn ihres Vaters, der alle seine Pläne, seine schönen Träume zerstört; selbst hatte er es noch nicht gewagt, sich Margarethens Bruder, seinem Freunde Herrmann, zu erklären, als dieser ihn um die Ursache seines Kummers befragt. Mit der so reizend zur Jungfrau emporgereiften Margarethe hatte er die schönen Tage der Kindheit kindlich verlebt; doch war er schüchtern befangen, als ihm nach der Heimkehr von der Wanderschaft statt der Knospe schon ein zartes Blümlein begegnete, und sie selbst die frühe-

're Unbefangenheit ganz gegen ihn verloren hatte, wiewohl sein Herz sich immer freudig gestand, dass sie ihm zugethan in Liebe — sie als Heusfrau heimzuführen war daher sein höchster Wunsch, sein schönster Traum, den er jetzt entschwunden und zerstört glaubte.

Aus seinen Träumen aufwachend, sah er an einem nahen Bächlein Margarethe stehen, die ihm den Rücken zugekehrt, und etwas zu suchen schien in den hüpfenden Wellen. Anfangs schien es ihm ein Traum, doch erhob er sich, sich ihr leise näherud, und sah, wie sie eine Blume pflückte, und die Blätter des Blumensterns ausrupfte mit den Worten: „Treulieb bin dein eigen" „Blümlein sollt nit schweigen, ob er liebt mich? „von Herzen." „In Schmerzen" rief der Jüngling, auf sie zustürzend, um sie zu umarmen. Der Jungfrau entsank die Blume, hohes Roth überflog ihr Antlitz, stumm sank sie an seine Brust; doch verkündete ihm ihr hellblaues Auge sein Glück, als er ihr den ersten Weihekuss der Liebe auf die frischen Rosenlippen drückte, und sie sein theures Herzlieb nannte. Eine Thräne aus tiefstem Herzen stahl sich in das Auge der Jungfrau, mit dem sie, mild lächelnd, in höchster Wonne zu ihm hinaufblickte. „Ich glaubte, du hättest mir gezürnt" flüsterte sie, als ein zweiter Kuss des Jünglings sie aus ihrem stillen Entzücken erweckte. „Dir zürnen, Margarethe? Wüsstest du, was ich gelitten, seit ich dich nicht sehen durfte." „Vater zürnt nicht mehr" sagte Margarethe, sich

an den Jüngling schmiegend „komm nur zu uns.“

Gerla wollte etwas erwiedern, da rief des alten **Vischers** Stimme laut: „Heida, das ist gewiss Sitte des Welschlands, Geselle, **Margarethe** hieher.“

Die beiden Liebenden fuhren bei dem ersten Tone auseinander; über und über mit glühendem Schaamroth bedeckt, schlug die Jungfrau die Augen zur Erde, und wankte neben Gerla, der frisch nach der steinernen Treppe schritt, die aus der Clause führte, und an die gelehnt Meister **Vischer** mit ernstem, doch nicht zürnendem Antlitz stand. Als der Jüngling mit der Jungfrau vor dem Meister getreten, sprach er mit fester Stimme: „Meister, seid nicht ungehalten, gebt mir euer Töchterlein zur Hausfrau, ich kann sie auf ehrsame, burgerliche Weise ernähren, und sie ist mir, und ich bin Ihr in herztreuer Liebe zugethan.“

„Hat noch Zeit“ erwiederte Meister **Vischer**, sich zu seiner Tochter wendend, die es jetzt wieder gewagt, den Blick zum Vater zu erheben, um des Jünglings Gesuch zu unterstützen. „Es hat noch Zeit, sage ich, wenn du Geselle einmal Meister bist, und den welschen Gast im lieben deutschen Lande nicht mehr spielst“ sprach der Meister, und schritt mit seiner Tochter fürder.

Allein blieb der Jüngling stehen, der an der Hand des Vaters dahinschreitenden Jungfrau nachsehend, als ihn Jemand auf die Schulter klopfte, er drehte sich um, und Hans Sachs mit seinem feinlächelnden Gesichte stand hinter ihm, und sprach:

„Wir wollen itzt nach Nürnberg ziehn,
Da dir allhier dein Sonnlein schien,
Der Mutter wird nach trüher Nacht
Das schönste Wetter heimgebracht!“

5.

Die blaue Himmelsdecke, die sich über die freie Reichsstadt Nürnberg in reinster Klarheit wölbte, die von den Sonnenstrahlen licht vergoldeten Giebel der Hauser und Kirchen, die einzelnen in ihrem Feststaate über die Strassen ziehenden Menschen, alles stimmte zu der Ruhe des Tages, den jeder für einen Feiertag halten musste. Es war Marien Himmelfahrttag, den alle Glocken froh von den Thürmen begrüssten. Die Strassen wurden allmählig belebter, und die festlich ausgestattete Menge strömte nach der St. Catharinen-Kirche, wo Singschule der Meistersänger und Meisterprobe gehalten werden sollte, wie es der ehrsame Meister **Hans Sachs** nach langer Zeit wieder aufgebracht hatte, damit die holdselige Kunst des Gesanges wieder frisch ihre Blüten

treibe, und die Menschen erlabe, erfreue und belehre.

Rings auf dem Chore sassen die Bürgermeister, Rathsherren und Edlen der Stadt, Rechts war eine Erhöhung angebracht für die Merker, Links für die ältesten Meistersänger und in der Mitte ein erhöhter Sitz für die Sänger, die sich hören lassen wollten. Die Kirche war gedrängt voll, Links in den Seitengängen und in dem Schiffe die Frauen, Rechts die Männer, in der gespanntesten Erwartung.

Plötzlich ertönten die Pauken und Posaunen von der Orgel, und aus der Sakristei schritten die ältesten Meistersänger paarweise in stattlichen Festkleidern, dann kamen die drei Merker, unter denen Hans Sachs, und zuletzt die Gesellen, unter denen H a n s G e r l e, Lautemacher, J e k o b E l s s n e r, Briefmaler und H a n s S p r i n g i n k l e e, Maler und Dürers Schuler, ihre Meisterprobe ablegen sollten.

Auf einen Wink des ältesten Meisters nahmen alle ihre Plätze ein, die Orgel intonirte, und in andächtigem dreistimmigen Choral flehten die Sänger den Himmel an, dass er ihrer Kunst Fortblühen und Gedeihen schenken möge zum Nutz und Frommen der Menschheit.

Hans Sachs erhob sich, nachdem der Gesang verstummt, und erzählte, wie die holdselige Kunst

des Gesanges schon lange in den deutschen Landen geblüht, und unter Kaiser Otto dem Grossen zwölf ehrsame Sänger in treuem Bündniss gelebt, und durch die Welt gefahren seien, um die Menschen mit ihrer Kunst zu erfreuen. Wo sie nur hingekommen, habe sie das Volk mit Jauchzen und Freuden empfangen, und sei immer von ihrer Kunst ganz bezaubert gewesen. Darauf habe der Papst diese Sänger der Ketzerei beschuldigt, und sie mit dem Banne bedroht; Kaiser Otto habe sie aber vor sein Gericht gefordert, und sie unschuldig befunden, ihnen daher auch das Privilegium ihrer Kunst ertheilt, und so bestehe seitdem in deutschen Landen die holdselige Kunst des Meistergesanges noch immer, und werde blühen in all Ewigkeit, so lange die deutsche Zunge klinge. „Und drum, ehrsame Meister, wackre Gesellen und Jünger der Kunst" fuhr er fort „lasst uns wirken zu ihrer Verherrlichung. Ihr Gesellen, Hans Gerla, Jacob Elssner und Hans Springinklee, ehrenveste Bürger der freien Reichsstadt Nürnberg, die Ihr euch um den Meisternamen bewerbt, wollet also singen im Regenbogenaton und in dem des hochgepriesenen Heinrichs Frauenlob von Mainz, beachtet die Gesaze, und die Tabulatur, *) worauf wir drei geschwor-

*) Gesaz ist im Meistergesang der Name der Strofe, die in zwei Stollen und in den Abgesang zerfiel nach den Reimen, die stumpfe und klingende (männliche und weibliche nach jetziger Bezeichnung, die eigentlich provenzalisch, da die männli-

nen Merker merken wollen und sollen nach Pflicht und Gewissen. Der, der da sei gelobt jetzt und in all Ewigkeit, steh euch bei in eurer Probe.“

Die Orgel intonirte, und die Sänger stimmten ein kleines Lied an.

Hans Springinklee trat zuerst auf, und sang zum Lob Nürnbergs, und der edlen Malerkunst ohne alle Begleitung, als er geendet, kündeten die Merker, dass er in den Gesazen gefehlt und die stumpfen und klingenden Reime nicht gehörig habe wechseln lassen. Er bot keinen eignen Ton.

Jakob Elssner liess sich jetzt hören, und begleitete sich mit der Laute, seine Lieder besangen den Frühling und dessen Freuden, doch auch er hatte zweimal gegen die Töne gefehlt, und bot auch keinen eignen Ton.

---

chen Adjektive auch mit männlichem stumpfen Reimendigen, die weiblichen mit klingendem oder weiblichem) genannt wurden. T o n bezeichnet die Sang weise, auch die Zahl der Reime und Sylben, man hatte drei Haupttöne oder gekronte, alle Weisen (Weise bei den Minnesingern ein Lied in ungereimten Versen) genennt nach dem Erfinder. Die Gesetze des technischen des Meistergesange und der Musik hiessen T a b u l a t u r. M e r k e r wurden die Schiedrichter genannt.

E. W.

Jetzt war die Reihe an Hans Gerla, ein Geflüster durchlief die Kirche, und der Frauen Blicke hingen besonders an dem schönen Jünglinge, der mit sittiger Verneigung gegen die Edlen und Meister hervortrat. Die Laute hing an seinem Halse, frei schweifte sein Auge in der Halle umher, und fand bald, was er suchte. Margarethe sass in einer der Bänke, mit Wohlgefallen den Geliebten betrachtend, und doch konnte sie sich des Erröthens nicht erwehren, als ihre Blicke sich trafen, und muthig freudig der Jüngling ihr zulächelte. Da er noch nicht Meister, so fragte ihn Hans Sachs: Was sein Gewerbe? und er antwortete:

Gut Lauten hab ich lang gemacht
Auss Tannenholz, gut und geschlacht
Erstlich über die Form gebogen,
Darnach mit Saiten überzogen,
Und angestimmt mit süssem Klang,
Eben gleich figurirtem Gsang,
Gefürnist Kragen, Bod'n und Stern,
Auch mach ich Geigen und Quintern.

Auf das gegebene Zeichen hob er seinen Gesang an zum Lobe der Sängerkunst und der Musik in Frauenlobs Ton, und dann in Regenbogens Ton ein Lied über das Vergnügen des Reisens. Als er geendigt, erklärten die Merker, dass er nur einmal im ersten Ton gefehlt. Als Meister Sachs ihn fragte, ob er auch einen eignen Ton bieten wolle, entwortete er, wenn es die ehrsamen Meister erlauben, und auf ein Zeichen, das er

gab, ertönten von der Orgel eine gar angenehme Harfen- und Flöten-Musik. Aller Augen ruhten auf dem Jünglinge, der, nachdem das Vorspiel in vollen Akkorden allmählig leiser und leiser verhallte, selbst in die Saiten seiner Laute griff und folgendes Lied sang:

Blüten gleich so kehren wieder
Lieder mit dem Frühling zu den Auen,
Bieten Wonne, Lust den holden Frauen
Traue sie dem Klang der Lieder,
Sonnig lachen Flur und Auen
Bauen anmuthreich der reinen Minne
Wonnig unter'n Blüten Schloss und Zinne:
Sinne diese zu erschauen!
Müde nimmer, horch dem Liede
Sehnend durch die Auen klingend;
Ringend dich am Ziel nicht wähnend,
Blühet nach dir doch die Zinne,
Wo dann, Kön'gin, thront die Minne,
Herrschend durch die Macht der Lieder
Ueber Mägdlein hold und Frauen,
Fesselnd durch den Schmuck der Auen,
Alle, die ihr fromm vertrauen,
Tönen mit in ihre Lieder.

Sowie die letzten Klänge der Strofe verhallt, fielen die Flöten und Harfen wieder ein. Leise Seufzer mancher Anwesenden vereinigten sich mit den lieblichen Tönen; Margarethe weinte still vor Freude, wundersam durch das Lied des Jünglings erregt, von dessen Lob aller Herzen voll waren, und der, nachdem das Zwischenspiel beendigt, mit seiner männlich vollen und umfangreichen Stimme also fortfuhr:

Schützend die ihr treu ergeben.
Leben einzig ihr in süsser Frohne,
Stützend nicht auf Hoffnung sich zum Lohne
Ohne andres Erden-Streben,
Spendet Kronen sie den Treuen,
Freuen will sie sich in ihrem Glücke,
Wendet ab von ihnen alle Tücke, —
Tücke muss die Minne scheuen!
Nimmer nimmer Glanz und Schimmer,
Minne nur der Minne wegen
Hegen sollst du treue Sinne, —
Schlimmer noch als böse Tücke,
Storend jedem süssen Glücke
Ist ein ungetreues Streben;
Denn es lachet nur den Treuen,
Die sich still der Minne freuen,
Nicht des Lebens Qualen scheuen,
Stets der Minne schönstes Leben.

Der Jüngling schwieg, und lauter Jubel erscholl durch die Kirche. Nachdem die Merker laut den Ton als kunstgemäss anerkennt, trat Herr Willibald Pirkheimer vor, und setzte dem Sänger einen einfachen Kranz auf, und die Meistersänger begrüssten ihn mit Handschlag und Kuss als Meister der holdseligen Kunst.

Von der Orgel wirbelten die Pauken und schmetterten die Posaunen dem neuen Meister zum Grusse. Die Menge drängte sich aus der Kirche, um den Jüngling im Zuge nach dem Rathhause, wo die Stadt, nach altem Herkommen, dem Meister zu Ehren einen Schmaus hielt, noch einmal zu sehen. Als Gerla vor die Kirchthüre trat im Geleite der andern Meister, und

Herrn, ertönte ein dreifaches Hoch, und lauter Jubel begleitete den Zug bis zum Rathhause. Die schönsten Frauen und Mägdlein der Stadt, und unter ihnen auch Margarethe, empfingen dort den Jüngling. Nachdem die festliche Tafel aufgehoben, fingen die Stadt-Geiger und Pfeifer recht lustig an zu musiziren, und Gerle führte mit seiner Geliebten den Ehrentanz auf; als er sich mit ihr im Deutschen Tanze herumschwang, flüsterte er der Hochbeglückten zu: „Jetzt Margarethe bist du mein!“

6.

Hans Gerle hatte auch sein Meisterstück als Lautenmacher abgelegt, und war in die Zunft aufgenommen worden. Frohen Muthes ging er daher schon in den ersten Tagen mit seiner Mutter nach dem alten Meister Vischer, um jetzt förmlich um die Hand seiner Tochter anzuhalten.

„Ich kann sie Dir nicht verwehren, Gerle“ sprach der Meister „Du hast deine Proben redlich und tüchtig bestanden, bist fleissig und bieder, und Margarethe wird hoffentlich glücklich mit Dir sein, wenn Du nur den welschen Gast daheim gelassen.“

Mit diesen Worten öffnete er die Thüre des Gemaches und rief seiner Tochter und seinen Söh-

nen. Als elle eingetreten, fragte er die Jungfrau, ob sie wirklich dem jungen Gerle in Liebe ergeben, und seine Hausfrau werden wolle.

„Ja“ flüsterte Margarethe mit einem seelenvollen Blicke, und reichte dem Jünglinge die Rechte.

„Nun dann in Gottes Namen“ sprach der Meister „so nimm sie hin, und sie möge Dir sein, was ihre Mutter mir war, ein treues deutsches Weib, der höchste Schatz auf Erden, das höchste Kleinod, das der Himmel dem Manne verleihen kann.“ Thränen glänzten in des Meisters Augen, als er die Hände des jungen Paares in einanderlegte, und beide mit väterlicher Herzlichkeit umarmte.

Vor Freude schluchzend umarmte Frau Gerla Margarethen, einen Kuss auf ihre Stirne drükkend.

„Ich bin überzeugt“ sagte Meister Vischer, sich die Augen trocknend, „dass meine Tochter in euch, liebe Frau Gerla, ihre Mutter wiedergefunden, und sich gewiss auch eurer Liebe würdig zeigen wird.“

„Gewiss, gewiss“ schluchzte die ganz in Freude selige Mutter, „hab ich doch immer gesagt, als eure selige Frau Irmtrude noch lebte, dass die Beiden ein Pärlein würden. Sie sprach dann im-

mer, so Gott will, und Hans Rotschmid wird, denn sonst würdet ihr sie ihm nicht geben. Aber es war Gottes Wille, denn die Engel im Himmel schliessen die Ehen, und wachen über dieselben, wenn sich so zwei ganz und gar lieb haben.«

„Hans ist zwar kein Rotschmid worden," erwiederte der Meister, „aber tüchtig in seiner Kunst, und er wird mir's nicht nachhalten, dass ich zuweilen ein wenig derb.«

Erst nach vierzehn Tagen sollte die Vermählung gefeiert werden; denn, wie Meister Vischer meinte, habe der Brautstand auch seine eignen Reize, besonders für die Frauen, deren ganzer Charakter eben in diesem Stande sich meist zu ihrem Vortheile ändre.

Die vierzehn Tage gingen schnell vorüber, und in Sanct Sebaldus Münster wurde die Vermählung gefeiert. Während der Feier wetteiferten die berühmtesten Orgelschläger in ihrer Kunst miteinander auf der herrlichen Orgel, ein Werk des hochberühmten Meisters Burkhard. Alle Anwesenden mussten sich freudig gestehen, dass sie nie ein so schönes Paar gesehen, als Gerla sammt der Braut, in Begleitung der angesehensten Jünglinge und Jungfrauen Nürnbergs, zum Altar schritt, um von Priesters Hand die Einsegnung zu erhalten.

Lange und glücklich lebte das Paar in Nürnberg, und Meister **Peter Vischer** erfreute

sich noch an manchem rüstigen Enkel, ehe seine Tochter Margarethe ihm den letzten Kindesdienst erwiess im Jahre 1543.

Wie sein Schwiegervater Vischer berühmt ob seinem manchfaltigen Gusswerken in Erz, die er für seine Vaterstadt und nach Polen gefertigt, also berühmt war Gerla ob den schönen Lauten, die er fertigte, seinen Dichtungen und Meisterliedern und wunderschönen Tonweisen, welche er dazu erfand. Von allen Bürgern geliebt und beweint, schied er im Jahr 1599 zu einem bessern Leben, um dort seine Freunde und seine Margarethe, die einige Jahre vor ihm heimgegangen, wieder in Liebe zu umfangen.

Ueber die einzelnen

Sätze und Perioden eines Tonstücks und deren Verbindungen

und über die

modulatorische Einrichtung desselben.

Von

Heinrich Birnbach.

Ueber letztern Gegenstand haben viele Theoristen geschrieben, aber was darüber aus ihrer Feder floss, ist dem Wissbegierigen unverständlich, und zwar aus dem Grunde: weil in den meisten Lehrbüchern übergangen wurde, anzudeuten, an welchem Orte in irgend einem Tonstück diese oder jene Modulation hingehöre, indess nur im Allgemeinen davon gehandelt und das einzelne Specielle, welches nothwendig gewesen wäre, dem Nachdenken überlassen wurde. Da nun demnach die Meinung der Einzelnen über diesen Punkt verschieden ist, obgleich wohl bis jetzt alle nur möglichen Tonstücke von Seiten guter Tonsetzer nach festgesetzten Regeln geschrieben wurden: so finde ich mich veranlasst, diese, durch Observanz herausgefundenen allgemeinen Grundsätze über diesen Gegenstand, durch die *Caecilia* mitzutheilen.

Hierbei ist es aber nothwendig, die besondern einzelnen Sätze eines Tonstücks, wie sie nach einander folgen, der Reihe nach durchzugehen,

und auseinander zu setzen, wie und auf welche Weise dieselben mit einander durch modulatorische Einrichtung verbunden werden. Hierzu gehörte freilich, dass die Lehre des Periodenbaus ganz von vorn, und zwar beim Rhythmus, angefangen würde, um über diesen Gegenstand ein völliges Ganzes zu liefern. Weil aber in unsern Tagen sich wenige Tonsetzer darum bekümmern, und es auch hier zu unnöthigen Weitläuftigkeiten mich führen würde, darüber zu handeln, so verweise ich auf diejenigen Werke, welche, wenn auch nicht alles, doch theilweise vieles Gute, über diesen Gegenstand enthalten. In dem musikalischen Lexikon, von Heinr. Christoph Koch, findet man, in den einzelnen Artikeln: Periode, Absatz, Takt und Rhythmus, sowie auch in Gottfr. Webers Theorie, und zwar im ersten Bande, soviel, als zu wissen nothwendig ist, um diesen Aufsatz zu verstehen, und bemerke ich, dass auch, ohne diese Theorieen, es genügend sein wird, was ich im Allgemeinen über die Zusammenstellung der einzelnen Sätze und Perioden, wie auch deren Verbindung zu einem Tonstücke, mittheilen werde.

Es soll nun gleichviel sein, für welche, wie viel oder wenige Instrumente es abgesehn ist, das Tonstück zu schreiben, denn bei diesem allen bleibt die Zusammenstellung sich gleich, und aus dem Grunde kann und darf ich ohne Verzug zum Anfange desjenigen schreiten, welches immer als der erste Satz einer Sonate, Symphonie, eines Quart- oder Quintetts angenommen wird. Weil

dies aber sowohl in einer harten als auch weichen Tonart geschrieben werden kann, und es sich nicht thun lässt, beide Gattungen mit einemmale zu behandeln, so nehme ich das einer harten Tonart zuerst, und bemerke:

„Dass allemal dasjenige, womit ein Tonstück anfängt, nicht nur das erste, sondern auch das Hauptthema des Ganzen ist. Dieses kann nun auf verschiedene Art und Weise nicht nur angefangen, sondern auch behandelt werden. In ältern Kompositionen wurde gewöhnlich auf eine solche Art und Weise angefangen, dass man gleich die Haupttonart des Stücks vernehmen konnte, d. h. die Komponisten fingen, den Gesetzen nach, mit dem Tonischen Dreiklang an, welches auch noch in den meisten Fällen bei neuern Kompositionen statt findet. Um indess von dem alltäglichen Gebrauch abzuweichen, haben viele Tonsetzer, besonders aber Beethoven, ihre Tonstucke entweder mit einer Umkehrung des Dreiklangs, oder nicht gerade unmittelbar auf der ersten, sondern auf eine ganz willkührlich gewählten Stufe der Haupttonart angefangen, welches am unrechten Orte gewesen wäre, wenn sie nicht die allgemeine Regel: in allen Fällen die Haupttonart eines Stücks ins Gehör zu prägen, hierbei beobachtet hätten. Abgesehn davon, ist es dennoch nöthig, hier anzugeben, dass

1) das Thema, welches zum Anfange eines Stücks gewählt wird, aus mehrern oder wenigen

Perioden bestehen kann, und dass es dem Komponisten frei steht, welche derselben, nach Beschaffenheit und Umständen (wenn es nämlich der rhythmischen Folge sowohl, als auch dem Gehöre nicht zuwider ist,) zu wiederholen.

2) Kann es so gestaltet sein, dass dessen Melodie nicht nur allein in der Oberstimme, sondern auch in allen vier Hauptstimmen verkehrt werden kann. In diesem Falle würden freilich noch mehrere, zur Tonsetzkunst gehörige Gegenstände in Berührung kommen, wenn man alles, was hierzu gehört, noch einzeln auseinander setzen wollte. Da ich aber über dieses noch besonders handeln, und mich hier nur auf die einzelnen Perioden eines Tonstücks beschränken will, so fahre ich fort, zu bemerken:

dass die einzelnen Perioden des ersten Themas auf beliebigen Tonstufen einer Tonart enden können, und wenn das Ganze aus zwei Perioden besteht, die erste auf der Dominante, die letzte aber, womit das Thema aufhört, in allen Fallen immer in der Haupttonart enden muss. In wie viel Takten jedoch irgend eine Periode, oder das ganze Thema bestehe, ist nicht festgesetzt, sondern der Willkühr eines Jeden anheim gestellt. Dennoch aber füge ich hinzu, dass gute Komponisten so viel Takte zu einem Thema genommen haben, wie sie glaubten, dass es hinreichend sein würde, die Haupttonart damit ins Gehör zu prägen.

Mozart hat in seiner ersten Sonate des ersten Heftes in *C*-dur (*Oeuvres compl.*, bei Breitkopf und Härtel,) deren Thema, welches unter Figur 1 angedeutet ist, aus mehreren Perioden, und aus 16 Takten besteht, die erste, aus 2 Takten bestehende, wie auch die zweite, aus 4 Takten bestehende Periode, an welche sich die dritte, aus 2 Takten bestehende reiht, theils mit, theils ohne Veränderungen, wiederhohlt. Dagegen hat Haydn in seinem zweiten *Quatuor* in *F*-dur, (opus 77, bei Breitkopf und Härtel,) zum Anfange dessen eine fortschreitende Melodie, welche aus 2 Hauptperioden besteht, und unter Fig. 2 angedeutet ist, deren erste mit einem halben Tonschluss auf der Dominante, und die zweite in der Haupttonart endet. Sie enthält 16 Takte. Obgleich die im vierten Takte verhandene Figur mehreremal wiederhohlt wird; so bildet diese dennoch keine für sich bestehende Periode, sondern diese entsteht erst alsdann, wenn der Satz zur Hälfte endet; wezu ich noch bemerke, dass, wenn ein Thema aus zwei Perioden besteht, so fängt die zweite Periode in den meisten Fällen (wie man aus diesem Werke ersieht,) gerade wie die erste an, und unterscheidet sich von dieser nur gewöhnlich erst am Schluss, weil nicht beide auf einer und derselben Tonstufe enden dürfen.

Will indess der Komponist das erste Thema, womit er anhebt, nicht auf eine solche Weise abfassen, dass es besonders nothwendig wird, der rhythmischen Folge wegen einzelne Perioden darin

zu wiederholen, so steht es übrigens frei, die Melodie desselben so einzurichten, dass sie nur im Ganzen genommen aus einer einzigen zusammenhängenden Periode besteht, welche jedoch in diesem Falle in der Haupttonart enden muss, welches Beethoven auf eine vortreffliche Weise in seinem *C*-dur-Quintett, opus 29, dessen erstes Theme nur acht Takte lang und unter Fig. 3. angedeutet ist, that, indem er nur einzelne Figuren progressive, aber den eigentlichen Satz, nachdem er vollendet ist, erst wiederholte; woraus ich genugsam bewiesen und dargethan habe, dass ein Theme, mit welchem ein Tonstück anhebt, in Ansehung der darin enthaltenen Perioden, sobald nur die festgesetzten Regeln nicht bei Seite gesetzt werden, auf eine verschiedene Art und Weise behandelt werden kann.

Nun aber fragt sichs, was zu thun sei nach demselben. Denn hier kommen besonders angehende Tonsetzer in nicht geringe Verlegenheit, zumal, wenn sie sich vornehmen, grössere Tonstücke zu schreiben, ohne deren eigentlichen Zusammenhang und modulatorische Einrichtung zu kennen. Dieses alles werde ich beantworten. Nur muss ich vorher fragen, was man eigentlich bei der Bearbeitung eines Tonstücks beabsichtige, und wie weit in Ansehung der Länge oder Kürze dasselbe gedehnt werden soll.

Da es, wie wohl einem Jeden einleuchten wird, bei der Bearbeitung eines Tonstücks in den

meisten Fällen darauf abgesehen ist, in demselben nicht nur eine und dieselbe Empfindung wo möglich auszudrücken und festzuhalten, sondern auch eine und dieselbe Tonart so zu bezeichnen, dass man auch in der Mitte des Stücks sie nicht ganz aus dem Gehöre verliere, widrigenfalls in Beziehung darauf, die Einheit des Stücks verloren geht; so frägt es sich nur, welche Tonstufen einer Tonart an diesem oder jenem Orte eines Tonstücks besonders festgehalten und bezeichnet, auch mitunter als Haupttonarten angenommen werden müssen, um den Zweck des Ganzen nicht zu verfehlen? — worauf ich bemerke:

Dass hauptsächlich darauf gesehen werden muss, bei einem Tonstück allemal diejenige, welche als dessen Haupttonart angenommen worden ist, in das Gehör festzustellen. Ist dazu das Thema, womit das Tonstück anhebt, noch nicht hinreichend, so muss der Komponist allerdings nach demselben noch so lange darin verweilen, bis er glaubt, die Haupttonart in dem Gehöre genugsam festgestellt zu haben; und da bemerke ich, dass sich Haydn, in dem bereits angeführten Quartett, nach dem Schlusse des ersten Themas, noch 8 Takte, und andere Komponisten sich mitunter noch länger, in der Haupttonart aufgehalten haben, um dieselbe ins Gehör zu bringen, worauf nun die der Haupttonart nächstverwandte zu bezeichnen, in einem Tonstück der angemessene Ort ist. Und da wählten frühere Tonsetzer zuvörderst die Ober-Dominante. —

Wenn sie nun nicht beabsichtigten, ein langes Tonstück zu schreiben, so modulirten sie von der Haupttonart aus den geraden Weg dahin, und wiederhohlten, indem sie die Dominante nur als Haupttonart annahmen, entweder einige bereits in dem ersten Thema vorhandene Sätze, oder machten darauf noch einen neuen, welcher wieder, so wie der auf der ersten Tonstufe, nach Beschaffenheit und Umständen, willkührlich bearbeitet sein konnte, womit sie dann in dieser Tonart, den ersten Theil eines kurzen Tonstücks endeten.

Auf diese Art und Weise sind die ersten Quartette von Joseph Haydn, wie auch von Pleyel und anderen Komponisten des vorigen Jahrhunderts, geschrieben worden. Da man aber die Kompositionen jetzt mehr als sonst in die Länge dehnt, und sich darin nun auch nicht mehr auf ein einziges Thema beschränkt: so hat man angefangen, in dem ersten Theile derselben nicht nur die Ober-Dominante der Haupttonart als Haupttonart zu bezeichnen, sondern, um dieses zu thun, sich dabei der nächstverwandten, und auch fremder Tonarten, bedient. Und dies geschah auf folgende Weise:

Die Komponisten gingen von der Haupttonart aus nach deren Ober-Dominante, jedoch, ohne diese erst in das Gehör zu prägen, vorher nach deren Ober-Dominante, welche sie indess doch nicht als Haupttonart annehmen, sondern als Do-

minante behandelten, und darin so lange verweilten, bis es ihnen der rechte Ort schien, in der Dominante der Haupttonart entweder ein neues Thema anzufangen, oder, wie es in vielen Kompositionen statt fand, das erste Thema, womit das Stück anhebt, auf eine veränderte Weise zu wiederholen; welches in den meisten Quartetten, die von Haydn, Mozart, Beethoven und andern berühmten Komponisten in einer harten Tonart geschrieben worden sind, aufgefunden werden kann, und ich hier Beispielsweise anführe:

Dass Haydn in dem erwähnten Quartett von der Haupttonart aus nach deren Dominante in vier Takten, und von da aus wieder in sechs Takten nach der Dominante geht, darin drei Takte verweilt, worauf er dann in der Dominante einen neuen Satz anfängt, welches unter Figur 4 angedeutet ist.

Da es nun bei längern Tonstücken nicht allein darauf abgesehen ist, die Dominante der Haupttonart zu bezeichnen, sondern auch die Hauptsätze desselben darin auszuführen, so folgt gewöhnlich nach dem, in dieser Tonart statt findenden Satze, ein Gang durch die nächstverwandten Tonarten derselben, welcher entweder mit willkührlich gewählten, oder mit aus irgend einem Thema hervorstechenden Figuren, unternommen wird, wobei gute Komponisten, mit guter Wirkung, fremde Tonerten zu berühren, nicht unterlassen haben. Jedoch die der Domi-

nente nächstverwandte, oder auch fremde Tonarten dürfen darin nicht besonders bezeichnet und in das Gehör festgestellt werden, weil man sonst zu sehr gereizt wäre, die Haupttonart zu verlieren. Aus dem Grunde haben die meisten Komponisten sich auf das bereits Angegebene beschränkt, und den ersten Theil ihrer Tonstücke, nach einem Durchgange in der Haupttonart, mit einem solchen Satz geendet, durch welchen das Gehör nicht nur darin gestimmt bleibt, sondern auch völlig zur Ruhe gebracht wird.

Oftmals wurde dieser Satz mit einer Einleitung versehen, durch welche, (weil der erste Hauptabschnitt eines Tonstücks, welcher hier endet, gewöhnlich wiederholt wird,) entweder der wiederkehrende Anfang des Tonstücks, oder diejenige Tonart herbeigeführt wird, mit welcher der zweite Theil desselben anhebt.

Als Beleg dessen empfehle ich nicht nur zur Durchsicht das von Haydn bereits erwähnte Quartett, sondern auch andere Sachen, deren erste Theile in neuerer Zeit grösstentheils auf diese hier angegebene Art abgefasst wurden, und füge nur noch hinzu, dass das zweite Thema in Ansehung der Länge und Kürze mit dem ersten nicht nur in angemessenen Verhältnissen stehen, sondern auch in karakteristischer Hinsicht mit demselben übereinstimmen muss, obgleich wohl es nicht darauf ankommt, wie viele oder wenige Perioden Eins oder das Andere enthalte, und wie

die Modulation darin beschaffen sei. Dennoch aber wird es einleuchten, dass, wenn das zweite Thema so fremdartig gewählt wird, dass es mit dem ersten in gar keinem Verhältnisse steht, bei dem Tonstück unmöglich Einheit hervorgebracht worden könne.

Viele Komponisten haben sich daher, (wie man Beispielsweise in **Mozarts** Ouvertura zur Zauberflöte, wie auch in mehreren Quartetten von **Haydn**, und endlich in einem Klavierquintett in *G*-dur von mir, bei Breitkopf und Härtel herausgekommen, sieht,) mit Einem Thema beholfen, und damit im ersten Theile sowohl die Tonika als auch Dominante bezeichnet.

Bei dem zweiten Theile eines Tonstücks haben sie dagegen nicht immer gleiche Tonstufen gewählt, welche sie hauptsächlich in ihren Kompositionen bezeichneten, indem der Eine oder der Andere für gut befand, bald diese, bald jene Tonstufe der Haupttonart **dazu** zu bestimmen, um denjenigen Gedanken darauf anzubringen, welcher in dem Tonstücke dem Zwecke am angemessensten sei. Und so wählten sie denn am häufigsten die Tonart der Unter-Mediante, (d. h. wenn ein Stück in *C*-dur geschrieben worden ist, *a*-moll.) Sollte nun dasselbe nicht lang sein, so wurde entweder bald, wie man aus den ältern Kompositionen sieht, darauf angefangen, oder von der Dominante aus, worin der erste Theil endigt, hingegangen, um in dieser Tonart so lange zu verweilen, bis es dem

Zwecke angemessen ist, wieder in die Haupttonart zurückzugehen.

Dagegen ist es bei längern Tonstücken darauf abgesehn, den zweiten Theil nicht nur in beliebigen fremden Tonarten, mit einem zum Theil in dem Tonstück schon vorhandenen, auch mitunter demselben fremden Satze, oder auch mit einer Modulation anzufangen, welche sich erst nach der Dominante der Unter-Mediante hinwendet, worauf alsdann erst der, in dieser Tonart gehörige Satz, folgt, welcher von den, im Tonstück vorhandenen Sätzen, für dieselbe am meisten geeignet ist; nach welchem dann theils mit bekannten, in dem Stück vorhandenen Sätzen, oder auch nur mit einzelnen Figuren, eine Modulation unternommen wird, worin nicht nur die der Unter-Mediante nächstverwandten, als auch mitunter fremde Tonarten, berührt werden können, welche entweder in der Tonart der Unter-Mediante endet, oder nach der Ober-Dominante der Haupttonart geht, um in diese wieder zurückzukehren.

Auf diese Weise wurde derjenige Theil eines Tonstücks bis zum wiederkehrenden Anfang von den meisten Tonsetzern abgefasst, welches in den ersten Quartetten von Haydn in *G*-dur, opus 77, bei Breitkopf und Härtel, wie auch in dem ersten Quartett von Mozart in *G*-dur, und in dem sechsten und achten Quartett von Beethoven, ersehen werden kann, deren Sätze zu lang sind, um sie hier anzudeuten. Um jedoch über deren

Eigenschaft etwas mitzutheilen, bemerke ich folgendes.

Haydn unterbricht darin das Tongewebe nie, sondern wiederhohlt auf dieser Tonstufe diejenigen Sätze am meisten, durch welche in dem ersten Theile des Tonstücks die Ober-Dominante bezeichnet wurde. Mozart endigt diesen Satz mit eben demselben Takte in der Tonart der Unter-Mediante, womit der erste Theil in der Ober-Dominante schliesst, und hat vorher in dieser Tonart die im ersten Theile, theils auf der Haupttonart, theils auch auf der Dominante statt findenden Sätze ausgeführt. Dagegen pflegt Beethoven in beiden Quartetten erst nach der Ober-Dominante der Ober-Mediante, um besonders in dieser Tonart noch einmal, wie ich bereits angegeben habe, mit denjenigen Sätzen anzuhoben, welche in dem ersten Theile als Hauptsätze schon vorhanden waren. Und so haben diese drei Komponisten, wenn sie auch in diesem Theile ihrer Tonstücke eine und dieselbe Tonstufe bezeichneten, dennoch, wie man aus den Werken sieht, diesen auf eine sehr verschiedene Weise bearbeitet, und in den darin vorhandenen Hauptsätzen nach Beschaffenheit und Umständen willkührliche Perioden angebracht.

Wenn nun Komponisten beabsichtigen, nicht diese bereits angegebene, sondern andere, der Haupttonart verwandte, in dem Theil ihrer Tonstücke bis zum wiederkehrenden Anfang dersel-

ben zu bezeichnen: so wird (da dieselben alle der Haupttonart verwandt sein müssen,) es zunächst wohl am passendsten sein, die Ober-Mediante der Haupttonart dazu zu bestimmen, und diejenigen Sätze in eben derselben Folge darauf anzubringen, wie es in der Tonart der Unter-Mediante bei den hier angeführten Kompositionen statt fand. Es bedarf wohl keiner Erwähnung, dass bei wenig gearbeiteten, oder kurzen Tonstücken, die Sätze, mit welchen von der Dominante der Haupttonart in diese Tonart modulirt wird, so kurz als möglich sein, oder darin bald angefangen werden müssen; dagegen bei längern Tonstücken der Komponist nicht nur freie Wahl hat, bevor er diese Tonart bezeichnet, erst durch mehrere willkührlich gewählte fremde Tonarten sowohl, als auch nach deren Dominante hinzugehn (d. h. wenn das Stück in *C*-dur geschrieben worden ist, nach *H*-dur,) um hierauf mit den dazu geeigneten, im ersten Theile des Tonstücks schon vorhandenen Sätzen diese Tonart zu bezeichnen, sondern es ist auch verstattet, nachdem die Tonart der Ober-Mediante hinlänglich bezeichnet und in das Gehör gebracht worden ist, nach einem ruhigen Satze einen Gang durch die nächstverwandten Tonarten derselben zu machen, und diesen entweder in derjenigen Tonart zu enden, worin er anfängt, oder damit in die Dominante der Haupttonart zu gehn, um den wiederkehrenden Anfang des Tonstücks herbeizuführen.

Auf eine solche Weise finden wir den zweiten Theil des bereits schon erwähnten, wie auch des

dritten Quartetts in *C*-dur von Haydn, *Oeuvre* 45 bei Hummel in Berlin, wie auch andrer Tonwerke mehr, mit dem Bemerken: dass Haydn von der Tonart der Ober-Mediante aus, durch mehre Tonarten in wenig Takten nach der Dominante der Haupttonart modulirt, und alsdann nur noch eine, aus den ersten Figuren des ersten Thema's bestehende kurze Einleitung macht, durch welche der wiederkehrende Anfang des Tonstücks herbeigeführt wird, welche aus dem erwähnten Quartett unter Fig. 5 aufgestellt wurde; indessen findet auch diese oft gar nicht statt, welches unter Fig. 6 aus Haydn's Quartett zu sehen ist.

Diese Tonstufen wurden in den meisten Tonstücken bis zum wiederkehrenden Anfange des Tonstucks im zweiten Theil desselben am häufigsten bezeichnet. Ueberhaupt werden wohl, ausser den einer Haupttonart nächstverwandten, (da meistentheils es darauf abgesehn ist, weiche Tonarten zur Bezeichnung zu wählen) nur noch solche Tonstufen vorhanden sein, durch welche, wenn man sie bezeichnen wollte, das Gehör von der Haupttonart zu weit entfernt würde. Und aus diesem Grunde haben Tonsetzer, weil es dem Gehöre mehr zusagt, darin solche Tonstufen zu bezeichnen, welche der Molltonart nächstverwandt sind, woraus das Stück in dur ist, als solche, welche der Durtonart im entferntern Grade verwandt sind, entweder die Unter-Mediante oder die Ober-Mediante der weichen Tonart bezeichnet, aus deren harter Tonart das Stück ist. Da

es aber hierbei nothwendig ist, um dies hier Unverständlich deutlich zu geben, in Beziehung auf eine besondere Tonart davon zu reden, so bemerke ich: dass Komponisten, anstatt die nächstverwandten Molltonarten der Haupttonart *C*-dur zu bezeichnen, die nächstverwandten harten Tonarten (nämlich Unter- und Ober-Mediante) von *c*-moll in diesem Theil bezeichneten, und diejenigen vorhandenen Gedanken darauf anbrachten, welche sich im Tonstück für diese Tonärten am meisten eigneten und für den Zusammenhang des Ganzen am vortheilhaftesten waren.

Dass indess, um eine Tonart besonders zu bezeichnen, dieselbe, nach Gfr. Webers Theorie, nicht nur als ein blosses I angenommen, sondern darin auch wieder die nächstverwandten Tonstufen, als deren Dominanten und Medianten berührt werden müssen, versteht sich nicht nur von selbst, sondern es müssen auch solche Gänge durch die nächstverwandten Tonarten derselben darin wiederholt werden, wodurch entweder am Anfange, oder zu Ende des ersten Theils sowohl Tonart, als auch Dominante der Haupttonart, bezeichnet wird. Diese nun, der Molltonart nächstverwandte Tonarten wurden in sehr vielen gut gearbeiteten Tonwerken, unter andern in dem zweiten Theile des ersten Trio's von Beethoven, *Oeuvre* 9 bei Traeg in Wien, wie auch in meinem erwähnten Quintett, bis zum wiederkehrenden Anfang des Tonstücks bezeichnet, welches jedoch, (wenn es mir vergönnt ist,

Fig 1) v. Mozart







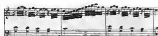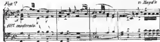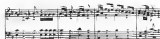


Fig. 2 v. Haydn
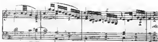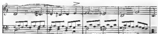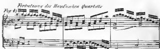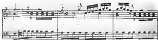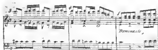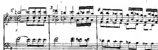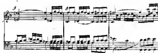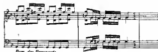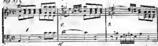









Fig. 3.)
Beethoven
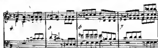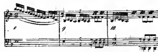



Fortsetzung des Haydnschen Quartetts
Fig. 4)
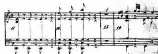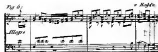




Dominante



Dom der Dominante


Fig 5)
Fortsetzung des Haydnschen Quartetts
1
2
3
ff


4
5
6
7


8
9
10


11
12
13
14


Fig 6)
v. Haydn
Allegro

hier zu äussern, ob ich gleich nicht beabsichtige, den Komponisten vorzuschreiben, wie viel, oder wenige Arten von Tonstufen, und welche darin berührt werden sollen) sich wohl mehr für das Tonstück einer weichen, als einer harten Tonart eignen würde.

Ist nun auf eine zweckmässige Art der wiederkehrende Anfang des Tonstücks herbeigeführt und alles wiederholt worden, was am Anfange desselben in der Haupttonart vorkommt, so ist allerdings der rechte Ort, diejenige Tonstufe zu bezeichnen, welche bis jetzt darin übergangen wurde. Weil es aber die Unter-Dominante ist, worauf, um das Gehör nicht von der Haupttonart zu weit zu entfernen, sich niemals gute Tonsetzer erlaubt haben, lange Perioden zu machen, oder irgend eine darin zu enden, so wird diese Tonart so kurz als möglich, und, damit sie nicht im Gehör bleibe, nur im Durchgange berührt; worauf die Modulation auf eine solche Art und Weise geführt wird, dass derjenige Satz, welcher im ersten Theil des Tonstücks auf der Dominante der Haupttonart anhebt, nun füglich in der Haupttonart angebracht werden und statt finden kann, welcher nicht nur dazu dient, um diese in's Gehör zu prägen, sondern wodurch entweder der im Tonstück angenommene Karakter noch immer mehr und mehr festgesetzt und bestimmt, oder zu dem ersten Thema damit ein Gegensatz aufgestellt wird, um in einem Tonstücke, wie es viele gute Tonsetzer gethan haben, nicht nur eine,

sondern zwei Empfindungen zu bezeichnen und auszudrücken, welches ich beim ersten Theil eines Tonstücks anzudeuten übergangen habe, und wohl hier auch an seinem rechten Orte steht.

Ist nun dieses Thema in der Haupttonart beendet, so wäre es zweckwidrig, dieselbe noch einmal besonders zu verlassen, zumal, da das Gehör auf eine solche Weise darin gestimmt worden ist, dass es nunmehr den Satz erwartet, durch welchen die entweder in dem ersten oder zweiten Theile vorhandenen Gedanken ausgeführt werden, womit der Tonsetzer noch einmal die der Haupttonart nächstverwandte, und nur in seltnen Fällen fremde Tonarten im Durchgange berührt, welches nach dem zweiten Thema im ersten Theile des Stücks schon auf der Dominante statt fand, und nun jetzt am Schluss in der Haupttonart geschehen muss, wodurch in den meisten Fällen nichts weiter beabsichtigt wird, als, das Gehör durch einen, in der Haupttonart statt findenden Satz, zur Ruhe zu bringen, und gänzlich zu befriedigen.

So wäre die modulatorische Einrichtung eines ersten Tonstücks, einer Sonate, eines Quintetts etc. anzuordnen, und darüber nichts weiter zu sagen, als dass nicht nur alle diese, der Haupttonart nächstverwandte Tonarten, wenn sie der Komponist bezeichnen will, im Verlauf eines Tonstücks als besondere Tonarten angenommen und betrachtet, auch darauf die in dem Stücke vorhan-

denen Hauptsätze durchgearbeitet und ausgeführt und auf denselben gewisse Perioden angebracht werden können, wie auch Ruhepunkte des Geistes statt finden müssen, sondern dass es auch dem Tonsetzer frei steht, bei den Tonstücken einer harten Tonart, deren Tonstufen nicht nach der hier angeführten Folge, sondern auf nachstehende Weise zu bezeichnen, wodurch dasselbe nicht nur an Eigenthümlichkeit nichts verliert, sondern den Eigenschaften nach in Beziehung auf eine harte Tonart ganz dem Vorhergehenden gleich bleibt, wodurch Tonstücke noch an Mannichfaltigkeit gewinnen, welches viele Tonsetzer der ältern als auch neuern Zeit mit guten Erfolgen benutzt haben, und daher in unsern Tagen öfterer angewendet zu werden scheint, als bisher geschehen ist.

Nachdem nämlich die Haupttonart eines Tonstücks auf eine solche Art und Weise bezeichnet wurde, dass sie hinlänglich in dem Gehöre feststeht, muss der Komponist, dieser Einrichtung zufolge, so moduliren, dass in dem ersten Theile die Tonart der Unter-Mediante (d. h. wenn das Stück in *C*-dur geschrieben worden ist, *a*-moll) bezeichnet werde, worin er denselben dann endet. Bei längern Tonstücken würde es freilich wohl zweckmässig sein, sich zunächst erst nach der Dominante dieser Tonart zu wenden, um darin entweder den Gedanken des Tonstücks aufs Neue fortzusetzen, oder einen zweiten anzufangen, worauf nicht nur ein Gang durch die nächst-

verwandten Tonarten, sondern auch ein solcher Satz folgen muss, durch welchen das Gehör in dieser Tonart völlig zur Ruhe gebracht wird, womit dann der erste Hauptsatz des Tonstücks endet. — Beim zweiten Theile desselben wäre nun wohl am zweckmässigsten, nach bereits angegebener Art und Weise, wieder besonders die Tonart der Ober-Mediante, oder diejenigen Tonarten zu bezeichnen, und die in diesem Theile dem Tonstück angemessenen, nach einem wohlgeordneten Plane herausgefundenen zweckmässigen Sätze darauf anzubringen und auszuführen, welche der Molltonart, woraus das Stück in dur ist, als entweder Unter- oder Ober-Mediante, verwandt sind. Sollten jedoch diese Tonarten sowohl dem Karakter der Haupttonart, als auch der besondern Eigenschaft der in dem Tonstücke vorhandenen Hauptgedanken nicht zusagen, so würde freilich zur Bezeichnung, ausser der Unter-Dominante der Haupttonart, keine weiter mehr übrig bleiben, welche dem Karaktar derselben am angeeignetsten wäre. Indess dieses gehört mehr in das Tonstück einer weichen Tonart, und aus diesem Grunde kann auch erst darüber besondere Erklärung gegeben werden, wenn von dessen modulatorischer Einrichtung die Rede ist.

Diejenigen Tonarten, welche von diesen Allen auch der Komponist zur Bezeichnung bis zum wiederkehrenden Anfang des Tonstücks wählen mag, müssen jedoch auf eine solche Weise berührt werden, dass, obgleich die in einem Ton-

stücke vorhandenen Sätze theilweise darin vorkommen, dennoch das Gehör die Haupttonart nicht ganz verliert, und den wiederkehrenden Anfang des Tonstücks bis dahin nicht nur erwartet, sondern auch willig aufnimmt, nach welchem die Modulation nur noch auf diese Art und Weise fortgesetzt, und die Gedanken des ersten Theils wieder zum Vorschein gebracht werden, wie es bereits in dem ersten Theile in der Dominante statt fand; woraus nun hervorgegangen ist, dass ein Tonstück in einer harten Tenart, ohne von seiner Eigenthümlichkeit, in Beziehung auf dieselbe, zu verlieren, dessen modulatorische Einrichtung auf eine zweifache Weise statt finden, und so angebracht sein kann; nämlich:

dass in dem ersten Theile desselben

a) die Haupttonart und deren Dominante; im zweiten Theile

b) die Unter-Mediante als auch deren Dominante bis zum wiederkehrenden Anfange, und von da aus

c) die Tonike, und nur im Vorübergehen die Unter-Dominante derselben

als besondere Tonarten auftreten und bezeichnet werden können, welches nicht nur bei den meisten Kompositionen statt findet, sondern auch wahrscheinlich deshalb wohl gewählt wurde, weil diese Tonstufen wohl zunächst bei der Theilung einer Saite aus den ersten Verhältnissen hervorgehen, und sie auch die nächste Beziehung in

dieser Folge auf die Haupttonart oder erste Tonstufe haben. Eine zweite Art, in welcher in dem ersten Theile eines Tonstücks

a) die Haupttonart wie auch Unter-Mediante derselben, und in dem zweiten Theile bis zum wiederkehrenden Anfange

b) die Ober-Mediante oder Unter-Dominante, und endlich von da aus

c) die Tonika und deren Ober-Dominante bezeichnet wird,

scheint wohl von den Tonsetzern gewählt worden zu sein, um sich gewissermassen von der Pedanterie des durch eine lange Observanz gewöhnlich gewordenen Altaggebrauchs zu entfernen, und theilweise, um den Kompositionen Mannichfaltigkeit zu geben, eine neue Einrichtung in Beziehung auf Modulation einzuführen. Aus dem Grunde hat nicht allein Beethoven nach dieser modulatorischen Folge das erste Stück seines Quintetts in *C*-dur, opus 29, und Ferd. Riess auch das erste Stück eines Quintetts in dieser Tonart, opus 37 für 2 Violinen, 2 Bratschen und einem Violonzell, geschrieben, sondern es haben auch Komponisten die der Haupttonart nächstverwandten in einem Tonstücke zu bezeichnen, noch mannichfaltiger angewendet, indem sie schon in dem ersten Theile des Tonstücks ausser der Haupttonart die Ober-Mediante, und im zweiten Theil bis zum wiederkehrenden Anfang die Unter-Mediante, und von da aus noch besonders ausser der Haupttonart deren

Dominante bezeichnet, welches jedoch, weil bis jetzt nur wenige Tonstücke, in welchen diese Art, die der Haupttonart nächstverwandte zu bezeichnen, nach dieser Ordnung angebracht ist, existiren, noch nicht scheint, als ob es damit zu einem allgemeinen Gebrauch kommen werde; und aus diesem Grunde wäre, viel darüber zu sagen, am unrechten Orte.

Wie und auf welche Weise ein Tonstück, seiner modulatorischen Einrichtung zufolge, im einzelnen beschaffen sein, und was besonders auf den verschiedenen Tonstufen, welche als Haupttonart angenommen und betrachtet werden, welche, in dem Tonstücke vorhandenen Sätze, bearbeitet und ausgeführt werden müssen, wie weit überhaupt dieser oder jener Satz darin nach Beschaffenheit und Umständen ausgedehnt werden darf, davon kann bei der modulatorischen Einrichtung eines Tonstücks nicht die Rede sein, sondern diese Punkte können nur dann berührt werden, wenn besonders von einer Form derselben abgehandelt, und speziell auseinander gesetzt wird, wie und auf welche Weise in Beziehung auf eine Tonart die einzelnen Theile eines Tonstücks sich in Rücksicht auf Bearbeitung und auf modulatorische Einrichtung von einander absondern, und das Ganze durch diese Absonderung der einzelnen Theile eine für sich bestehende Form ausmacht, worüber ich in freien Aufsätzen: Ueber die verschiedene Form grösserer Instrumentaltonstücke und deren Bearbeitung, aufgefordert von der Re-

daktion der berliner musikalischen Zeitung, gehandelt habe, und die erste Form eines ersten Tonstücks bis jetzt in den Blättern 34 — 37, vierter Jahrgang 1827, aufgenommen worden ist, wohin ich meine Leser verweise, mit dem Bemerken: dass ich nicht nur diesen, bereits hier angegebenen Gegenstand fortsetzen, sondern auch, wenn die Redaktion dieser Zeitschrift gesonnen ist, es aufzunehmen, über weitere, bis jetzt in den meisten Theorien theils vernachlässigte und ganz übergangene Gegenstände zuhandeln gesonnen bin, wodurch ich hoffen darf, so weit es der Zustand meiner Geisteskräfte erlaubt, und das mir durch Studium erworbene Wissen es verstattet, nicht nur Interesse des Theilnehmers zu erlangen, sondern mich auch gemeinnützlich zu machen.

Berlin.

Heinrich Birnbach.
Musikdirektor.

Aufforderung
und
akustische Aufgabe.

Der ausgezeichnete Violoncellist Hr. *A. Ganz* in Berlin hat sich mit der Aufforderung an mich gewendet, eine Erklärung folgender Erscheinung durch die Caecilia bekannt zu machen:

> Wenn man, — so schreibt er, — auf dem Violoncell den Ton *f* auf der *G*-Saite greift, und mit ziemlicher Stärke anstreicht, so zeigt sich sehr oft, und zwar grade auf guten Violoncellen, ein eigenes Tremuliren oder Bullern des Tons, — eine Erscheinung, deren Erklärung von Ihnen durch die Caecilia zu vernehmen, für Akustiker, Instrumentenbauer und Violoncellisten höchst interessant sein würde, indem etc.

Die von Hrn. Ganz in Anregung gebrachte Erscheinung ist auch mir schon unzähligemal aufgefallen, und zwar auf der *G*-Saite des Violoncells sowohl in Ansehung des *f*, als auch vorzüglich des *fis*, und eben so auf der Altviole in Ansehung des *f* und *fis* der *g*-Saite, und nicht leicht wird sie einem irgend aufmerksamen Beobachter gänzlich entgangen sein.

Was aber die physikalische Erklärung des in der That sonderbaren Phänomens betrifft, so muss ich meines Ortes, nach dem was ich bereits

früher in diesen Blättern von dem noch zur Zeit so höchst unzureichenden Zustand unserer akustischen Kenntnisse über den Bau der Geigeninstrumente gesagt, — ganz offen bekennen, dass ich zur Erklärung der Erscheinung durchaus Nichts zu sagen vermag, und es in der That auch sehr bezweifle, ob, bei dem ebenerwähnten, noch so unvollkommenen Zustande unserer Kenntnisse, eine solche Erklärung irgend möglich ist.

Sollte indess irgend Jemand etwas Erhebliches, bestehe es nun entweder in näheren oder verwandten practischen Erfahrungen über den befraglichen Gegenstand, — oder gar in einer wirklichen Erklärung des Phänomens, beizutragen vermögen, so würde er durch solche Mittheilung sich um Wissenschaft und Kunst ein nicht unerhebliches Verdienst erwerben.

G. W.

Suum cuique.

Der Gross-Trommelschläger unsers Orchesters, ein Mann der mit seinem Instrumente bereits halb Europa durchreiset und entzuckt hatte, sagte mir neulich, als er meine Unkunde in der Geographie gewahrte, in ziemlich satyrischem Tone: »Es stehet irgendwo geschrieben, dass der Musiker zu wenig lese.« Ob ich nun zwar hierdurch erst erfuhr, dass ich wirklich ein Musikus sey, so ärgerte mich doch diese Art des Bescheidgebens dermassen, dass ich in ziemlich bitterm Tone replizirte: »Wo soll denn die Zeit zum Lesen bei unser Art Leuten herkommen? In der Jugend müssen wir uns mit einem oder dem andern Instrument quälen, und so drauflos arbeiten, dass die Nachbarschaft sich darüber beschwert, auch wohl frägt, wozu das Gefiddel, oder Gedudel, wie sie unverschämt genug unser Studium zu nennen pflegt, wohl nütze, und was für Gutes daraus erwachse? Und sind wir im Dienste, dann gilt es, mit seinen hundert Thälerchen, das *per acquit* der hundert Louisd'or-Herrn und Damen zu Tage fordern zu helfen, und was dergleichen mehr seyn mag.« Der Herr Gross-Trommelschläger jedoch blieb mit seiner Antwort hierauf nicht aus, sondern sagte: »Wer viel Lerm in der Welt machen will, dem bleibt heutiges Tages nichts übrig als ein Gelehrter oder ein Trommelschläger zu werden. Von letzterem bin ich selbst Beweis, und von dem Andern sehen wir ihn in diesem Blatte.« Und er überreichte mir das gedruckte Blatt, das den Titel führte: Musikzeitung, und, wie er sagte, von vielen gelehrten Leuten in und ausser Frankfurt am Main geschrieben, auch wohl hin und wieder nachgeschrieben wurde.

Kaum aber hatte ich in das Blatt, das die Nummer 19 führte, hineingesehen, als ich einen Brief aus Cassel fand. Nach meiner Gewohnheit hatte ich zuvor auf die Adresse gesehen, und gefunden, dass er nicht frankirt war, woraus ich schloss, dass er wichtig seyn müsse. Wie erstaunt' ich aber, als ich ihn las! Ich traute meinen Augen kaum, und was mir zuvor als Selbsterkenntniss zugegangen, dass beraubte mich der Inhalt dieses Briefes jetzt ganz und gar; denn ist es wahr, was hier

steht? so bin ich kein Musikus, sondern ein gefühlloser Mensch. Wie? Webers Euryanthe hat weder Melodie noch Ausdruck? Diese Oper besteht aus abgerissenen Sätzen, in denen kein Verstand ist, und wobei das Herz erstarrt? — Ich stand wie versteinert — Der Herr Gross-Trommelschlager aber sagte mir: »Dies ist noch keinesweges der Triumph der Gelehrsamkeit; der folgt erst hier,« und damit reichte er mir ein zweites Blatt gedachter Musikzeitung, Nummer 29, hin, in welchem ich die mich völlig zu Boden schlagende Worte fand: »Der grösste Theil des Casselschen Publikums kann der Euryanthe noch immer keinen Geschmack abgewinnen.« Und dass nennt man, rief ich höchst entrüstet aus, das nennt man den Triumph der Gelehrsamkeit, was mir Unsinn dünkt? »Eben deswegen!« gab mir der Herr Gross-Trommelschläger zur Antwort, warf sein Instrument, an ledernem Riemen, über die Schulter, um zu einer Probe über die Oper: »die Belagerung von Corinth« auszuziehen, in welcher er nicht allein als erstes Requisit seine Schuldigkeit zu thun, sondern auch nebenbei einen Kampf mit einigen Sechszehnpfändern zu bestehen, sich vorgenommen, welche ihm heut die mühsam errungenen Lorbeern zu entreissen droheten.

Dennoch ward sein Gross-Trommelschlager-Herz gerührt, als er mich so ganz perplex da stehen sah, und er wendete die paar Minuten Zeit, welche uns noch blieben, dazu an, mich einigermassen zu beruhigen.

»Ich bin weit herumgekommen, sagte er, und habe überall die Oper Euryanthe als ein grosses Meisterstück bewundern sehn. Auch bei dem Casselschen Publiko ist dies nicht minder der Fall; woher sonst diese Stille bei einem vollgedrückten Hause? woher selbst dies Vergessen der, obgleich negativen, doch sehr gewöhnlichen Art, seinen Beifall zu zeigen: des sogenannten »Aplaudirens?« ein unumstösslicher Beweis, dass der Zuhörer sich zu höhern Regionen, die allzeit das Irdische zurücklassen, empor geschwungen habe; mit einem Worte: dass es im geistigen Genusse schwelge. Jedoch, mein Freund! giebt es in dieser unvollkommnen Welt, wie erwiesen, bis jetzt keine zwei Dinge, die sich ganz und gar, das ist, so glei-

chen, dass man das Eine von dem Andern nicht zu unterscheiden vermag; ja selbst unsere Sinne sind mannichfacher noch als wir bereits erforscht; was würde auch daraus werden, wäre dem nicht so! — Demnach aber lässt sich's leicht erklären, wie der Eine gern Amouretten sieht, Chansonette hört, seine Biskuit, in *de l'eau rougie* getunkt, ihm köstlich schmeckt, wie er seine stärksten Gefühle in einem *Soupir*, einem *helas!* aushaucht, und seine Parfüms über den ganzen Boulevard verbreitet; während der Andere sein Auge an einem Thuiskon weidet, sein Ohr an einem herzigen deutschen Tieck ergötzt, bei frugalem Male dem Vater Rhein eine Libation bringt, sein schönstes Gefühl in einem Händedruck ausspricht, und freier athmet im Geruch des frisch gemähten Heu's. Alles kommt hier auf die Organisation an, welcher selbst die beste Lehre, die Erfahrung, nicht zu widerstehen vermag; und vom Zenith herab steigt der Kluge in seiner Würde, der Narr in seiner Thorheit.«

Hier musste der Herr Gross-Trommelschläger den mich wieder erheiternden Sermon schliessen, da wir horten, wie der Kapellmeister mit dem Taktstock das Rumoren der Völkchen der Musiker zur Ruhe verwies, während die Kanonire abprotzten, und zum — Calfonium griffen. Eilig begaben wir uns, nach gehöriger Verstopfung unserer Ohren, in den Saal, um die Probe des genannten Rossinischen »*Trionfo della musica*,« und ohne Erschütterung unseres Gehirns, bestehn zu können.

A. B. C.

Entgegnung

auf die im IX. Bande, S. 197 enthaltene Recension des Museum für Pianoforte

von

Mühling.

Der Herr Dr. Heinroth hat in dem 35sten Heft der Cäcilia, pag. 197, einige Sammlungen »beliebter Musikstücke,« als: Arion, Orpheus u. s. m. angezeigt, und darunter eine mit dem Namen, Museum genannt. Ich weiss nicht, ob er das von mir redigirte Museum für Pianoforte: Musik und Gesang, Halberstadt bei C. Brüggemann, damit meint; für diesen Fall jedoch bin ich so frei, folgendes dieser Anzeige zu entgegnen.

Herr Referent bezeichnet den Inhalt des Museums, gleich dem der übrigen Sammlungen, als reinen Nachdruck; das ist eine Unwahrheit, er müsste denn unter Nachdruck ein im 1sten Jahrgange abgedrucktes Rondo von J. Haydn und eine Menuet von Mozart verstehen, Werke, welche längst Nationaleigenthum geworden sind, und über deren Nachdruck sich kein Verleger beschweren wird. Wollte man das Gegentheil behaupten, so gäbe es fast keinen Verleger, der es sich nicht gefallen lassen müsste, mit dem Namen eines Nachdruckers entehrt zu werden. Was mich anbetrifft, so habe ich unter 51 Nummern des ersten Jahrgangs diese beiden »Nachdrucke« aufgenommen, um von Zeit zu Zeit ein Beispiel ächt classischen Styls aus früherer Zeit zu geben; der Herr Ref. wird im 2ten Jahrgange auch ein Allegro von Emanuel Bach finden, vielleicht nennt er dies auch Nachdruck, gleich den neuen Ausgaben der Sebastian Bach'schen Clavierwerke, mit welchen die Trautwein'sche Handlung jetzt das Publikum erfreut.

Weiter bemerkt Herr Dr. Heinroth, dass es keinem braven Tonkünstler zur Ehre gereicht, dergleichen Sammlungen unter seinem Namen drucken zu lassen.

Sollte es eine Schande seyn, gute, spielbare Arrangements zu liefern, so liegt es ihm eben so nahe, über die von der Verlagshandlung der Cäcilia selber — in dem dem besagten Hefte der Cäcilia beigefügten Intelligenzblatt, pag. 32, — angekündigten Hummelschen Arrangements, mit welchen, nach meiner Meinung, die musikalische Literatur nur bereichert wird, eine ähnliche

Glosse zu liefern. — Sollte es eine Schande seyn, eine Sammlung herauszugeben, welche solide Originalcompositionen, mehr als alles übrige, enthält — eine Schande, hierbei einen C. Eberwein, Hauptmann, Marschner, Reissiger, Ries, Aloys Schmitt, Sorgel, Friedrich Schneider, u. a. zu Mitarbeitern zu haben, so beliebe es dem Hrn. Dr. Heinroth, das Wesen dieser Schande näher zu erläutern; ich gestehe, dass ich sie mir zur Ehre anrechne. —

Verdenkt man es aber einem Verleger, schon ausgestattete Musikalien wohlfeil zu liefern, so sey dem Publikum unbenommen, sie aus dieser Ursache nicht zu kaufen.

Wenn übrigens der Hr. Dr. H. meint, dass das Nachdrucken ein Schandfleck des Musikalienhandels sey, so stimme ich ihm darin vollkommen bei. Aber er konnte einen andern, nicht kleineren Schandfleck namhaft machen: das Recensiren, ohne die beurtheilten Werke angesehen zu haben. Dadurch entstehen Recensionen, welche den Pasquillen ähnlicher sind, als den Beurtheilungen. Von einem Recensenten der Art möge keine Handlung wieder ein Werk verlegen, keine Zeitschrift einen Aufsatz annehmen, — kein ehrlicher Mann es der Mühe werth halten, auf sein Geschreibsel zu achten!

Magdeburg, im Februar 1829.

August Mühling.

Antwort.

Ich wiederrufe! Ich wiederrufe! Ich wiederrufe! — aber nur einen Buchstaben, und auch diesen bloss unter der Voraussetzung, dass meine Person, nicht der Setzer (worüber die Redaction der Cäcilie die beste Auskunft geben wird) das *r* mit einem *f* verwechselt hat. Es muss nämlich in jenem eben angefochtenen Aufsatze feiner, nicht reiner Nachdruck heissen. Mir schwebte bei diesem Beiworte neben dem Moralischen auch das Physische lebhaft vor, indem nemlich einige der bewussten Sammlungen so klein gedruckt sind, dass es den Anschein hat, als wagten sie sich nicht so recht heraus, als scheuten sie sich, vor ehrliche Leute dreist hinzutreten. Dieses Physische trifft aber keineswegs das Mühlingsche Museum.

Es giebt nemlich einen feinen Mord, Betrug und Diebstahl, so dass man denjenigen, welchen man eines solchen Mordes, Betrugs und Diebstahls beschuldigt, vor kein Criminalgericht ziehen darf. Bloss Verachtung und Geringschätzung von Seiten seiner Mitmenschen kann als Strafe angesehen werden. So haben wir auch einen fei-

nen Nachdruck und dafür erkläre ich laut und feyerlich auch Mühlings Museum, jedoch bloss in der Hinsicht, dass darin Piecen von Haydn, Mozart, C. M. v. Weber etc. aufgenommen sind.

Die feinen Nachdrucker wollen auf dreierlei Art ihre Hände in Unschuld waschen; sie sagen a) „Die Werke eines Mozart, Haydn, C. M. v. Weber etc. sind schon längst Nationaleigenthum geworden.“ Diess ist gar leicht gesagt, aber sehr schwer zu beweisen; wenigstens werden die rechtmässigen Erben und Verleger verstorbener Meister in dergleichen Aussprüche nicht unbedingt einstimmen. b) „Viele andere Leute machen es nicht besser!“ *Male quidem!* Wenn hundert leichtsinnige Menschen Schulden machen und diese schlecht oder gar nicht bezahlen, so ist damit nicht erlaubt, ein Gleiches zu thun. c) „Die Werke verstorbener oder auch noch lebender Meister werden nicht buchstäblich, Note für Note abgedruckt, sondern dies geschieht unter gewissen Modificationen und unter veränderter Form.“ — Man arrangirt nemlich fürs Clavier, was für das ganze Orchester geschrieben ist; oder man lässt von einem aus der Oper entlehnten Chore den Text weg etc. Diess heisst aber unter dem Scheine des Rechts Unrecht thun. *Exempla sunt odiosa!* aber auch *Exempla illustrant rem!* — Kunz geht durch grosse Obstmärkte und Obstgärten, nimmt sich dort, oder pflückt sich hier bald von dieser bald von jener Gattung eine Frucht, bloss zur Probe, bloss zum Kosten; geht aber davon, wenn er auf diese Weise seinen Appetit gestillt hat, und kauft nichts oder sehr wenig. Probiren und Kosten ist ja nicht unerlaubt und doch gefällt diese Handlungsweise nicht. *Fiat applicatio!*

So schätzbar die Tondichtungen des Herrn Mühling und aller derjenigen noch lebenden Componisten sind, welche Beiträge zum Museo liefern, so halte ich doch alle Piecen, die aus den Werken verstorbener Meister ohne Genehmigung der rechtmässigen Erben und Verleger im Museo abgedruckt sind oder vielleicht noch abgedruckt werden, für feinen Nachdruck.

Ob ich hierin Recht oder Unrecht habe, mögen Männer beurtheilen, welche besser als Herr Mühling wissen, *quid sit juris.* Bis dies geschehen ist, wollen wir nicht zusammen hadern, und als alte Bekannte Freunde bleiben, da wir ja ohnehin in vieler anderer Hinsicht einerlei Meinung sind; namentlich treffen unsere beiderseitigen Ansichten darin vollkommen überein, dass man einen Recensenten, der etwas beurtheilt, was er nicht gesehen hat, in die Acht erklären müsse.

Heinroth.

Etwas
über
die Anwendung der Nachahmungen und des doppelten Contrapunktes im mehrstimmigen Gesange.

Die Ursachen der lauen Aufnahme, welche ältere musikalische Meisterwerke aus der niederländischen, italiänischen und deutschen Schule, trotz der angelegentlichsten Empfehlungen von Seiten historisch gebildeter Kenner und Kunstfreunde, dennoch in unsern Tagen erfahren, werden von Vielen allein in einer absoluten Sinnlichkeit unserer Zeit gesucht, welche alles nur auf Ergötzung des Ohrs beziehe und daher für jene kräftig erhebenden Stimmen der Vorfahren, in denen sie keine Befriedigung finde, taub sei. Wenn indessen auch bei Vielen die Schuld hierin liegt, so werden doch gewiss auch Viele, welche guten Willen und gesundes Gefühl genug mitbringen würden, von jenen Werken durch etwas ganz Anderss abgeschreckt.

Es hat sich nämlich in der neuesten Zeit eine Kritik verbreitet, welche, zu bequem und zu leichtsinnig, um dem technischen Theile der Kunst erst einigen Fleiss zu widmen, bevor sie über dieselbe abspricht, im Gefühle ihrer eigenen

Schwäche, absichtlich in überschwänglichen Phrasen*) alles Specielle vermeidet und dasjenige, was man gewöhnlich Arbeit an einem Kunstwerke nennt, überhaupt verdächtig macht, wobei sie stets von momentanem, unbewusstem Schaffen des wahren Künstlers redet, jedes historische Studium der Tonkunst verwirft, und versichert, es gebe erst in der neuern Zeit wahre Musik, da ja in der frühern alle wahre Begeisterung im künstlichen Satze, besonders im doppelten Contrapunkte, untergegangen sein müsse. Solche Behauptungen sucht sie denn höchstens durch den Grund zu belegen, dass man ja schon an Glucks und Mozarts Opern sehe, wie unanwendbar diese Künsteleien in wahrer Musik seien. Letzterer Scheingrund (so darf man sagen: denn wie kann man von der Oper, deren Wesen, wie ich weiter unten zu zeigen versuchen werde, Imitation und doppelter Contrapunkt offenbar widersprechen, auf die ganze übrige Musik schliessen?) verführt nun nicht nur viele receptive Kunstfreunde, indem er ihnen im Voraus alles in jenem älteren Style Geschriebene verleidet, sondern auch viele schaffende Künstler, deren Messen, Motetten, Oratorien, Cantaten das vollkommenste Gegenbild zu den älteren geben. Früher nichts als künstliche, oft verkünstelte Arbeit, Durchführung eines oder einiger Themas durch alle Stimmen, Imitationen, Canons, Fugen, u. s. w., — dabei

*) Höret! Höret! Höret! ihr lieben jungen Kunstschreiber — — —. d. Rd.

strenge, ich möchte sagen, kensche Modulation, Vermeidung zu häufiger übermässiger und verminderter Intervalle, doch eben deshalb oft auch Einförmigkeit und Härte; jetzt ein Gedanke an den andern gereiht, die Melodie meistens nur in der Oberstimme vorgetragen und von den übrigen Stimmen bloss im einfachen Contrapunkt harmonisch begleitet, die freieste Modulation, z. B. stets wiederkehrende verminderte Septimen- und übermässige Sextaccorde, so dass viele ohne letztere fast keine Cadenz mehr machen zu können glauben.

Jene Stimmen der Bessern würden also ohne Zweifel mehr Eingang finden, wenn man die genannten, täglich um sich greifenden, Ansichten mehr aus dem Wesen der Musik ganz einfach und kalt zu widerlegen suchte, und, statt bloss Zurückkehren zum Alten und Nachahmung desselben zu empfehlen, zu beweisen suchte, dass jene ältere Schreibart aus der wahren Natur der Kunst selbst hervorgegangen, und dass eine Annäherung an dieselbe nicht sowohl Nachahmung jener älteren Meister sei, als Zusammentreffen mit ihnen, Mitstreben in ihrer Gesellschaft nach dem gemeinsamen Ziele der Kunst auf einem und demselben, dem wahren Wege. Nur die Kunst selbst erkennt ja der freie Künstler als über sich stehend an, nicht Individuen und einzelne Schulen.

Der nachstehende Aufsatz ist ein Versuch, die verschiedenen Gattungen des mehrstimmigen Ge-

sanges zu erörtern und Imitation und doppelten Contrapunkt aus der Natur des Chors zu deduciren.

Die ersten Mittel, durch welche die Musik wirkt, sind Melodie und Rhythmus; ohne diese können wir uns keine zusammenhängende, eine Empfindung ausdrückende Tonreihe denken. Eine Haupterweiterung der Musik ist es aber, dass sie nicht nur nach einander, sondern auch neben einander Empfindungen ausdrucken, also in mehreren Tonreihen mehrere Melodien und mehrere Rhythmen zugleich auftreten lassen kann, welche dennoch Einheit haben. Letztere wird möglich

1) hinsichtlich mehrerer neben einander auftretender Melodien durch die Harmonie, welche denn gleichsam die aus dem Zusammenklingen derselben hervorgegangene, über ihnen als ihr Resultat schwebende und so sie verbindende Einheit ist. Sie ist die Form, unter welcher, und das Mittel, durch welches jene Annäherung der Musik an die räumlichen Künste möglich wird.

2) Hinsichtlich mehrerer neben einander auftretender Rhythmen*) durch den Takt, wel-

*) Arten von Bewegung?

d. Rd.

cher vorzüglich durch die regelmässige Wiederkehr der Arsen und Thesen und die durch dieselbe gemachten Einschnitte, mehrere Rhythmen zu einer Einheit verbindet. Der Takt verhält in dieser Hinsicht sich zum Rhythmus, wie die Harmonie zur Melodie.

Es sind nun zwei Hauptgattungen eines solchen mehrstimmigen Gesanges, in welchem selbstständige Tonreihen neben einander einhergehen, möglich, je nachdem der Tonkünstler

A.) verschiedene Empfindungen in mehreren Stimmen zu gleicher Zeit darstellen will. Da aber unmöglich in einem und demselben Kunstwerke verschiedene Empfindungen durch gleiche oder ähnliche Formen ausgedrückt werden können, wodurch alle Charakteristik verloren ginge, so werden zu jenem Zwecke den neben einander auftretenden Stimmen Tonreihen, die in Rhythmus *) und Melodie verschieden sind, zuzutheilen sein. Diese Gattung des mehrstimmigen Gesanges findet sich vorzüglich in der dramatischen Musik, wo Individuen neben einander auftreten. Deshalb legen in den Ensembles der Mozartschen Opern, besonders in den Finalen, alle einzelnen Personen ihre Empfindungen durch eigene Tonreihen an den Tag, welche sich aber sämmtlich in Harmonie und Takt, als ihrem ge-

*) rhythmischer Bewegung. *d. Hd.*

meinsamen Mittelpunkte, vereinigen. Daher in diesen Stücken jene unendliche Kunst des Contrapunktes, der Melodik und Rhythmik, jedoch nicht des doppelten Contrapunktes, weil unmöglich verschiedene Individuen ihre Empfindungen, und deren Träger, ihre Tonreihen, so vertauschen könnten, ohne ihre Individualität aufzugeben.

Anders verhält es sich mit den ältern Duetten, z. B. den Händelschen und Graunschen, die meist im genauesten doppelten Contrapunkt geschrieben sind; zwei Individuen können leichter ihre Empfindungen austauschen, als viele, namentlich wenn sie, wie dort meistentheils, der Held und die Heldinn des Stücks sind. Indessen hemmen solche Duette, als rein lyrische, gleich lyrischen Monologen (d. h. in der Oper lange Arien; man denke nur an Mozarts Titus) sehr das dramatische Leben und die Charakteristik, wenn sie zu häufig vorkommen, weshalb man nicht läugnen kann, dass sie einer von den vielen Flecken der ältern Oper sind, und dass die Alten hier, wie so oft, ihre Kunst an ganz falschem Orte angebracht haben. Wenn aber die Empfindungen beider Personen in eine aufgehen, dann finden wir auch gleich bei Mozart Nachahmungen, z. B. im ersten Duette der Anna und des Octavio.

B.) Wenn der Tonsetzer gleiche und ähnliche Empfindungen in mehreren Stimmen der-

stellen will. Dies ist das eigentliche Element des Chors; er hat nicht, wie in der dramatischen Musik die Individuen hatten, ein getheiltes Interesse; sondern eine Hauptidee beseelt ihn. Wenn aber die darzustellende Idee eine ist, so wird auch die Form für dieselbe in den einzelnen Stimmen *) eine gleiche, wenigstens eine ähnliche sein, modificirt nach der Eigenthümlichkeit derselben. Ist dies aber nicht offenbar die Tendenz der sogenannten imitirenden Schreibart? Ich sage: der sogenannten: denn das Wort imitiren drückt eigentlich durchaus nicht das Wesen jener Schreibart aus. Die Stimmen ahmen sich ja nicht sowohl nach, als sie vielmehr mit ähnlichen Tonreihen, die, wie gesagt, als aus der einen Idee des Tonkünstlers hervorgegangen, ähnlich werden mussten, auftreten.

Der Begriff: Nachahmung, scheint mir auf folgende Weise hineingekommen zu sein.

Wenn nämlich in der Natur des Chors gleiche und ähnliche Tonreihen begründet sind, so ist es einleuchtend, dass, wenn diese Tonreihen völlig parallel neben einander einhergingen,

*) Wenn beim Chor von Stimmen die Rede ist, so werden natürlich die vier Repräsentanten des ganzen Chors, Sopran, Alt, Tenor, Bass — nicht aber die jede dieser Stimmen vortragenden Individuen verstanden. *Anm. d. Vf.*

also, um technisch zu reden, mehrere Stimmen mit gleichem Thema völlig zu gleicher Zeit einsetzten, sie eben dadurch identisch würden und im Unisono sängen. Hierdurch ist diese unter *B.*) genannte Gattung von der bei *A.*) genannten unterschieden, wo die Stimmen, weil sie verschiedene Tonreihen vertrugen, zugleich einsetzen und aufhören konnten. Die Stimmen mussten also bei *B.*) nach einander mit dem Thema auftreten, und so entstand der Begriff Nachahmung, obgleich dieses alles eigentlich viel tiefer, nämlich in der nothwendigen Einheit der Idee und der Form im Kunstwerke, begründet ist. — Sollten nun die Stimmen ähnliche Formen nach einander vertragen, so konnte es auf der andern Seite aber auch nicht genugen, wenn erst eine Stimme das Thema hätte, dann, nachdem diese es beendigt, eine zweite, u. s. w. Dadurch wäre ja eben alle Möglichkeit, selbstständige, d. h. eine bestimmte Empfindung ausdrückende, Tonreihen neben einander zu stellen, abgeschnitten. Was geht nun bei so bewandten Umständen offenbar aus der Natur der Sache hervor? Die Engführung ähnlicher Tonreihen: d. h. also: Eintreten einer Stimme mit gleichem Thema, während die andere es noch vorträgt. Die Engführung wird gewöhnlich als blosses Kunststück, das man nach den Fugenrecepten in der Fuge, und zwar zu guter Letzt noch am Ende derselben anbringen müsse, dargestellt; und doch ist sie so tief in der Natur der Sache bei allen denjenigen Stücken, wo Nachahmungen Statt finden, begründet und

spielt gerade gleich von Anfang herein eine der wichtigsten Rolen, wenn es auch nicht herkömmlich ist, dieses unmittelbare Eintreten ähnlicher Formen nach einander schon dort Engführung zu nennen. Fast jeder Chor von Händel oder Bach beweist dies. Meistens treten hierin die Stimmen, wenn auch nur um $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$ oder $\frac{1}{8}$ Taktheil, verschieden ein und machen es so möglich, dass ähnliche Formen neben einander hergehen können, ohne identisch zu werden.

Dass diese Schreibart nicht leicht ist, versteht sich, und darum ist sie in der neuern Zeit oft so unverantwortlich vernachlässigt, da gewöhnlich alle Stimmen zugleich einbrechen, wodurch es denn oft unmöglich wird, in mehreren Stimmen das Thema hören zu lassen, und wo die übrigen Stimmen dann die Eine, welche die Melodie vorträgt, bloss harmonisch, ohne bestimmten Charakter, im einfachen Contrapunkt begleiten. Ausserdem geht dadurch eine unendliche Mannigfaltigkeit und Möglichkeit der Steigerung verloren, welche viele jetzt fast nur im Piano und Forte zu suchen scheinen, wobei dann freilich das so freigebig vertheilte *fff* und *ppp* treffliche Dienste leistet. Eine weise Vertheilung des Themas bald an zwei, mehr oder weniger in die Enge geführte Stimmen, bald an drei, bald an alle vier, ist das Hauptmittel, in der höchsten Einheit die höchste Mannigfaltigkeit hervorzubringen.

Letztere wird nun noch tausendfältig vermehrt im doppelten Contrapunkte, und in des-

sen Krone, der Fuge, und auch ihn, glaube ich, kann man aus der Natur des Chors mit Nothwendigkeit deduciren.

Es liegt nämlich in der Natur der Sache, dass im Chor mehrere sich entsprechende, jedoch verschiedene Gedanken, nach Vorgang des Textes, auch in der Musik vorkommen können, welche sich einander gegenüber geordnet werden, eben so, wie auf einem grossen Gemälde verschiedene Gruppen neben einander hingestellt sind. Da aber im Chor alle Individualität der 4 Stimmen, in der Art, wie sie bei *A.*) Statt fand, wegfällt, so hat hier auch jede der 4 Stimmen gleiches Recht, sich jene Gedanken zu eigen zu machen und ihre Tonreihen gegen die anderen zu vertauschen, wogegen eine andere Stimme wieder jene aufgegebene übernimmt. Was ist dies aber anderes, als doppelter Contrapunkt?

Vergleichen wir nun hiermit diejenige Schreibart, welche alle Imitation und doppelten Contrapunkt ausschliessen will, so leuchtet ein, dass sie auf einer bei weitem nicht so umfassenden Benutzung der Harmonie und des Taktes beruht, als die bisher genannten Gattungen. Die Harmonie dient hier nämlich bloss, diejenige Melodie, welche im *Cantus firmus* gegeben ist, zu heben und zu verstärken; nur jene eine Stimme, die die Melodie vorträgt, ist wahrhaft selbstständig; die übrigen dienen ihr nur, schliessen sich nur an sie an; sie treten ihr gleichsam

das Recht ihrer Selbstständigkeit, welches sie, wie wir oben zeigten, behaupten konnten, ob, und wenn in dieser Gattung von realen Stimmen gesprochen wird, so kann sich diess nur auf eine technische Selbstständigkeit, insofern die Stimmen nicht im Unisono singen, beziehn. Denn die wahre musikalische Selbstständigkeit (ich weiss keinen andern Ausdruck dafür) kann erst da eintreten, wo jede Stimme an und für sich, d. h. allein gehört, eine Empfindung von bestimmtem Charakter mehr oder weniger deutlich verräth; diess ist aber hier nicht der Fall, da ein und derselbe Bass, noch mehr aber dieselben Mittelstimmen, zu mehreren, verschiedene Empfindungen ausdrückenden Melodien, und umgekehrt, gesetzt werden können. In den oben genannten Gattungen erreichte hingegen die Harmonie den Doppelzweck,

1) dass sie Form ward, in welcher selbstständige Tonreihen neben einander einbergingen;

2) dass sich alle Stimmen gegenseitig als einzelne Melodien durch das Gesammtresultat ihrer Harmonie hoben und verstärkten. —

Wer die Herrlichkeit älterer Chöre von Händel, Bach und ihren Geistesverwandten kennt, der kann unmöglich ihre Schreibart als blosses „durch den Geschmack jener Zeit entstandenes

Genre" ansehen, sondern er muss gestehen, dass jene Männer das Wesen des Chors tief erfasst hatten.

Und hier ist mit Recht unter manchen andern Neueren, die, von wahren Ansichten über ihre Kunst ausgehend, jener Schreibart sich nähern, Fr. Schneider zu nennen, in dessen herrlichen Werken jenes Streben unverkennbar ist; besonders in seinem neuesten Oratorium: „Das verlorne Paradies" zeigt sich dies, und es kommen darin fünf wirkliche Fugen vor, während auch die übrigen Chöre grösstentheils imitirt und fugirt sind.

Was nun die strengen Regeln für die Imitation, den Canon, den doppelten Contrapunkt und besonders die Fuge betrifft, z. B. über das Eintreten des Themas, über den Gebrauch der authentischen und plagalen Tonarten, u. s. w., so haben diese bekanntlich am meisten gegen den Gebrauch jener Gattung überhaupt beweisen sollen, da sie bloss Berechnungen des Verstandes seien und daher, wie man meinte, nicht in die Kunst gehören. Allein man bedenke doch nur, dass sie nothwendige Bedingungen, durch das Technische und Materielle der Kunst herbeigeführt, sind, und dass ihre strenge Erfüllung nur so lange den freien Geist fesseln kann, bis er der Form mächtig ist, und sich frei darin bewegt; dass sie dann aber auch, wie jede schwierige Form, über die der Geist siegt, eben dadurch

dem Kunstwerk unendliche Kraft und Erhabenheit geben. Ist es nicht gerade das künstliche und schwierige Sylbenmaass, welches den Pindarischen Oden und den Chören der Griechischen Tragödien einen grossen Theil ihrer göttlichen Kraft verleiht? Der wahre Künstler bewährt sich auch in dem Studium der Mechanik seiner Kunst und in der treuen Ausdauer, ohne dadurch den Geist zu verlieren. Gingen doch die grössten Bildhauer auf Anatomie zurück, und möchten die Virtuosen, deren Zahl in unsern Tagen so sehr anwächst, gestehen, über den steten Uebungen

„*diurna nocturnaque manu*"

den Geist im Vortrage verloren zu haben?

B—h.

Verjährung und Schlendrian beim *Orgelbau.*

Die Orgel ist gleichsam der Repräsentant eines grossen Orchesters, in welchem sich nicht nur Menschenstimmen, sondern auch andere Tonwerkzeuge, die durch Tonhöhe und Tonfarbe von einander verschieden sind, vernehmen lassen. Der Mensch, der Erfinder und Vervollkommner dieses herrlichen majestätischen Instruments, ist aber, wie er dies bei seinem Wirken überhaupt gar zu gern thut, dabei in Extreme gefallen. In unsern Orchestern hören wir 16-, 8-, 4- und 2füssige Stimmen, in der Orgel sind sogar 32- und 1füssige angebracht.

Die einfüssigen Töne erscheinen in ihrer Höhe unserm Ohre, so wie die Mehlmilbe unserm Auge. Wir sehen zwar Körperchen, allein nur ein Vergrösserungsglas kann sie uns deutlich darstellen; so hören wir bei einem einfüssigen Register zwar Tönchen, allein es fehlt uns ein Gehörrohr, welches dem Ohre das leistet, was das Mikroscop für das Auge wirkt.

Was die 32füssigen Stimmen betrifft, so geht es damit nicht besser. Sie erscheinen dem Ohre in ihrer Tiefe, wie dem Auge die höchsten Gebirge, welche regelmässig ihr Haupt in die Wol-

ken gehüllt haben, so dass wir zwar etwas, aber nichts deutlich sehen. Die lebhafte Phantasie muss oft sehr kräftig zu Hilfe kommen, und diese malt und gaukelt dem Auge und dem Ohre etwas vor, so dass wir glauben, Gegenstände und Töne deutlich gesehen und gehört zu haben.

Auf ähnliche Extreme, wie bei der Tonhöhe, ist der Mensch bei der Tonfarbe gefallen. Er hat in die Orgel gestellt: Posaunen, Trompeten, Fagotte, Oboen, Flöten aller Art, Violone, Cello's, Gamben, in den neuesten Zeiten sogar Violinen, dabei aber noch Stimmen angefertigt, die wenigstens in unsern Orchestern nicht zu finden sind und über die man der possirlichen Nachahmung wegen laut auflachen muss; als da sind: Nachtigallenschlag, *unda maris*, *vox humana* verbunden mit den Tremulanten, damit es nicht an Stimmen der alten Männer und Weiber fehle. Mancher Orgelbauer setzt Stimmen in die Orgel, welche er *in natura* nie gehört hat und nie hören wird.

In ein sehr böses Extrem ist aber der Mensch dadurch gefallen, dass er die in unsern Orchestern leise mitklingenden Consonanzen hat künstlich nachahmen wollen. Diesem Extreme haben wir zu verdanken alle Quinten-, Octaven- und Terzen-Register, und alle Mixturen unter sehr verschiedenen Namen, von denen mir das Vogelgeschrei am besten gefällt. Diese Mixturen haben viel Aehnlichkeit mit denen, welche wir aus der

Apotheke bekommen: Sie müssen mit allerlei Süssigkeiten vermischt oder stark überzuckert werden, (sobald sie der Arzt in Form von Pillen verschreibt) wenn man sie ohne Ekel verschlucken will. Bei aller Bedeckung, Bemäntelung und Ueberzuckerung schmeckt die nicht ganz abgestumpfte Zunge dennoch den Teufelsdreck durch.

Was mag nun aber wohl den Menschen zu diesen Extremen verleitet haben? — Wahrscheinlich die colossalen Orgelwerke. Mannichfaltigkeit der Töne, sie mag durch verschiedene Tonhöhe oder Tonfarbe bewirkt werden, gehört mit zu dem Wesentlichen einer schönen Musik. Man baute Orgeln von mehr als hundert klingenden Registern, und wollte diesen doch Mannichfaltigkeit geben; mithin verfiel man in solche Extreme. Mich wundert's, dass man bei unsern grossen, wirklich colossalen Musikfesten am Rhein und an der Elbe, noch nicht darauf verfallen ist, da, wo man die Orgel nicht mit benutzen kann, einem Duzzend Damen die *Sesquialtera*, oder, noch besser, das Vogelgeschrei zu übertragen, (einige junge Mädchen wären auch gar zierlich und lieblich als *Cornet* zu gebrauchen) um Schärfe in das Orchester zu bringen. Statt der Menge Violone sollte man ein Paar 32füssige Bässe aufpflanzen, die, wenn sie nicht durch Menschenhände tractirt werden könnten, durch eine Dampfmaschine in Thätigkeit gesetzt würden. Doch dies wird jeder für überflüssig halten, der je einem grossen Musikfeste beiwohnte. Sind aber die 32- und 1füs-

sigen Stimmen, die Mixturen, Quinten, Octaven und Terzen so überflüssig, so sind sie es auch in den Orgeln. Wollte man das natürliche Mitklingen der Consonanzen in den Orgeln künstlich nachahmen, so geschähe dies am besten durch einige Flötenwerke, welche in die Quinte blasen, wie die Quintatöne.

„Aber wie soll es in der Kirche werden, wenn die alten Weiber aus Herzensgrunde den lieben Gott falsch preisen, d. h. die Melodie unrichtig singen, und denn die Mixturen fehlen? —" Mixturen bleiben immer ein schlechtes Hilfsmittel, den Gesang der christlichen Gemeinde in Ordnung zu erhalten. Man sorge lieber dafür, dass in den Schulen der Choral richtig erlernt, und nicht wieder vergessen werde, dann hat man nicht nöthig, mit Mixturen das Gehör zu zerreissen, und an heiliger Stätte gleichsam musikalischen Scandal zu treiben. Jedoch gegen Mixturen, Quinten, Octaven und Terzen, so wie gegen 32- und 16füssige Register, darf man nichts sagen, weil alle diese Stimmen seit lieben langen Jahren in den Orgeln existirt haben; man würde sonst in einen Krieg mit zwei sehr mächtigen Potentaten, der Kaiserin Verjährung und dem König Schlendrian, gerathen.

Ein anderer Schlendrian besteht darin, dass man, bei Orgeln von zwanzig und einigen Stimmen, die Hauptkraft der Bässe in die Posaune und Trompete legt. Bekanntlich sind die Rohr-

werke, wegen ihrer leichten Verstimmbarkeit, wahre Organisten-Quäler. In kleinen Städten und auf dem Lande, wo dem Organisten, bei Tagelöhner-lohne, noch andere Geschäfte in Kirche und Schule übertragen sind, fehlt es ihm oft an Zeit (auch wohl an Geschick), die Rohrwerke vor dem Gottesdienste rein zu stimmen, so dass die Bässe im Pedale etwa in einem 16füssigen Subbasse bestehen, womit der von vielen hundert Stimmen gesungene Choral begleitet wird. Statt der Mixturen- und Quinten-Register disponire man lieber das Pedal so, dass es selbst dann noch kräftig genug bleibt, wenn die Posaune und Trompete, wegen Gehör zerreissender Unreinheit, nicht angezogen werden kann.

Ueberhaupt sollte man bei Orgeln von genannter Grösse die Bässe so disponiren, dass sie im Verhältniss zum Discant um ein Drittel stärker wären; und zwar aus folgendem Grunde. Die Orgel ist zunächst dazu bestimmt, den Choral zu begleiten. Dieser wird aber nicht mehrstimmig, sondern *unisono* gesungen. Ist die Gemeinde sehr zahlreich, so hört man von der Orgel gar nichts, und wenn die Mixturen noch so laut schreien. Was noch zu Gehör kömmt, sind die Bässe. Schreiten diese nun würdevoll und kräftig neben der starkbesetzten Melodie der Gemeinde her, so erscheint der Choral doch wenigstens zweistimmig. Auch habe ich die Bemerkung gemacht, dass kräftige Bässe die Gemeinde eher in Ordnung halten als Mixtu-

ren. Man wird freilich sagen, dass bei so disponirten Bässen kein richtiges Verhältniss in der Orgel als Tonwerkzeug an sich sei. Dies schadet nichts! denn wer ein Vorspiel mit vollem Werke machen will, darf ja nur so viel Bässe anziehen, dass ein richtiges Verhältniss in allen Stimmen vorhanden ist.

Ein dritter Schlendrian besteht darin, dass man den innern Werth dem äussern Glanze aufopfert. Da müssen Posaunen-Engel nebst dem Könige David auf der Orgel sitzen, kleine und grosse Pfeifenthürmchen in genauester Symmetrie aufgeführt seyn, auch dürfen die Zimpelsterne (Pastorenwecker) zur angenehmen Kurzweil der christlichen Gemeinde nicht fehlen, und was dergleichen Narrenpossen mehr sind.

Wenn man eine solche geschmückte Orgel sieht, so sollte man etwas recht Grosses erwarten; allein man sieht sich nicht selten in seinen Erwartungen getäuscht. Das echtvergoldete Schnitzwerk, die vielen unnützen Statisten in den Thürmchen, oder, wenn es keine Statisten sind, die vielen künstlichen Windverführungen nach den Pfeifenthürmchen, und die verwickelten Abstracturen, haben schon so viel von den Opfern der Gemeinde verschluckt, dass man, statt der 16- und 8füssigen Kernstimmen, eine Menge zweifüssiger Schreiregister angebracht und den eigentlichen innern Werth unberücksichtigt gelassen hat. Man gebe der Orgel ein geschmackvolles Aeussere, je-

doch nicht auf Kosten des innern Gehalts, wie wir dieses bei den Kunstwerken des Herrn *Schulz* sehen.

Indessen die Form ist einmal verjährt und da hilft kein Widersprechen. Der Schlendrian führt sein Zepter bei den Orgeln eben so wie bei den Glocken. Man hat, statt dieser, Metallstäbe und Stahlfedern in Vorschlag gebracht, welche weniger kostbar, viel sicherer zu intoniren sind, und dabei durch ihr Gewicht die Thürme nicht beschweren, ja noch viel lauter und weiter, als Glocken, tönen; ich zweifle aber, dass sie eingeführt werden, bloss — weil es keine Glocken sind. Die unbezwinglichen Monarchen, Verjährung und Schlendrian, haben sich einmal an die Form gewöhnt, ob sie diese gleich nur selten in der Glockenstube zu Gesicht bekommen, und desshalb muss es bei dem Alten bleiben.

Director *Dr. Heinroth.*

Auflösung des Räthselcanons von *Ludewig Senffel.* *)

Der Einsender glaubt, dass dieser Canon nur folgendermassen aufgelösst werden könne, auf welche Anflösungsart schon die Worte „*notate verba et signate mysteria*" zu deuten scheinen.

Es sind nämlich zwölf verschiedene, selbstständige, vierstimmige Cirkelcanon, sowie die verschiedenan im Ganzen enthaltenen Wortreihen es angeben. (Siehe des Notenblatt.) Zur Ersparung des Raums sind die einzelnen Canons nicht ausgeschrieben.

Die Auflösnng selbst, wenn sie dem Leser noch nicht deutlich seyn sollte, ist folgende:

Der erste Canon beginnt:

Auf erster Linie: *salve sancta* — bis *meus*; hier tritt die zweite Stimme ein mit *Salve*, und die erste beginnt wieder auf der ersten Linie, aber nun mit den beiden schwarzen Noten

*) Cäcilia 7. Bd. (Heft 27.) S. 185.

b, c̄, und singt die erste Columne links herunter bis *meus*; die zweite und dritte Stimme folgen ihr. Dann tritt sie unten rechts ein und singt von der Rechten zur Linken, bis *meus*; — und endlich singt sie von rechts unten mit den schwarzen Noten nach oben in die letztre Columne rechts. Denselben Weg machen die übrigen Stimmen nach.

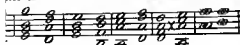
Der zweite Canon beginnt auf der zweiten Linie mit deren zweitem Takt: *virgo*, — und hier findet dasselbe statt, nur hört der erste Theil mit *sancta* auf; der zweite fängt bei den zwei schwerzen Noten e, b an, abwärts; der dritte auf fünfter Linie und deren fünftem Takt: *virgo*, von der Rechten zur Linken; der vierte Theil mit eben diesem Takt aber den beiden schwarzen Noten d, g in die Höhe.

Der dritte Canon beginnt auf der dritten Linie und deren drittem Takt.

Der vierte Canon auf vierter Linie und viertem Takt etc.
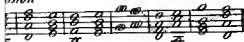
Der siebente Canon und die folgenden gehen nun den ganz entgegengesetzten Weg. Der siebente fängt nämlich oben rechts an: *meus amor — salve*, und geht nach links u. s. w., wie es die Worte geben; der achte *mundi salus — amor*; der neunte *porta coeli — salus*; der zehnte *porta salus — coeli*; der eilfte *mundi amor — salus*; der zwölfte *meus salve — amor*.

anon
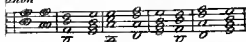


sancta parens dulcis amor meus

anon



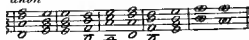
pia salus mundi amor sancta

anon
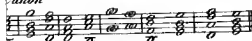


porta salus dulcis parens pia

Canon



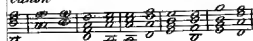
pia parens dulcis salus porta

Canon



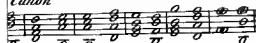
sancta amor mundi salus pia

Canon



meus amor dulcis parens sancta

Canon



s amor dulcis parens sancta salve



Bei dem letzten Canon will der Sinn der Worte nicht mehr zureichen, gerade als wollte das heissen: Nun gehts aber nicht mehr!

Der Leser wird finden, dass trotz dieser ganz unerhörten Combination (allen Respekt übrigens vor den Erfindern der Räthselcanons neuerer Zeit) dennoch einzelne von den Sätzen sehr schön sind, z. B. 1. 4. 7. 8; besonders wenn man, um dem modernen Ohr mehr zu genügen, im 1. und 4ten im Schlusstakt statt g, gis nimmt; was aber dem Charakter der Musik Senffels schadet; denn oft kommen solche Cadenzen mit der kleinen Septime, statt des sogenannten *subsemitonium modi*, vor.

Sollte dieser Räthselcanon noch einer andern Auflösung fähig seyn, so wird es dem Einsender grosse Freude machen, dieses zu erfahren, und vielleicht in der Cäcilia lesen zu können.

G. v. Tucher.

Andeutungen
über
Gesang und Gesanglehre,
von Aug. Ferd. Häser.

Recitativ.

Diese Gesangsgattung, welche vorzüglich für solche Theile eines musikalischen Gedichts gebraucht wird, deren Inhalt Betrachtungen, Erzählungen, Gespräche sind, ist eine Art musikalischer Deklamation und steht zwischen der gewöhnlichen Rede und dem eigentlichen Gesange gleichsam in der Mitte.

Das Recitativ unterscheidet sich von der Rede dadurch, dass an die Stelle des gemeinen Redetons ein musikalischer Ton tritt, und die einzelnen für die Sylben von dem Komponisten vorgeschriebenen Töne sich auf bestimmte, den Regeln der musikalischen Komposition unterworfene Harmonieen gründen. Vom eigentlichen Gesange aber unterscheidet es sich dadurch, dass es weniger melismatisch, als vielmehr syllabisch ist, d. h. dass jeder Sylbe gewöhnlich nur Ein Ton zukommt, dass seine Bewegung (Zwischenspiele der Begleitung abgerechnet) durchaus dem Sänger überlassen ist, dass die Begleitung, welche sie auch

sey, nur die einfachen Akkorde angibt, auf denen die Singstimme beruht und dass die Ein- und Abschnitte im Texte nur in Hinsicht auf diesen, ohne besondre Rücksicht auf melodischen Rhythmus, beobachtet werden. Der Dichter herrscht also vorzugsweise im Recitativ, und der gute Vortrag desselben erfordert daher vor allem richtiges, inniges Gefühl und Kenntniss der Deklamation.

Man unterscheidet das einfache Recitativ, *recitativo parlante*, mit blosser Begleitung des Basses und des Pianoforte, oder der Orgel — und das obligate, instrumentirte, *stromentato*, *cogli stromenti*, mit Begleitung mehrer Instrumente. Obgleich zwischen diesen beiden Arten des Recitativs eben so wenig ein wesentlicher Unterschied ist, als zwischen dem Recitativ der Kirche, der Kammer, und des Theaters, so verlangt doch das einfache Recitativ und das der Kirche, aus Gründen, die aus dem Zwecke dieser Gattung hervorgehen, noch strenger, als das instrumentirte Recitativ und das der Kammer und des Theaters, die Beachtung der folgenden Regeln. —

Deutliche Aussprache, richtige Accentuation der Worte, dem Sinne nach, und vollkommene Intonation, sind Haupterfordernisse beim Vortrage des Recitativ's.

Kaum weniger wichtig aber ist es, das Recitativ einfach, leicht, gewandt und mit dem möglich-

sten Ausdrucke vorzutragen, da es, als musikalische Deklamation, keine eigentliche Melodie hat, daher und wegen seiner meist syllabischen Natur ausser leicht angebrachten Vorschlägen, fast gar keine Verzierungen zulässt, und, aus demselben Grunde, zwar nicht nach der Unsitte mancher italiänischer Komiker (*Buffi cantanti*) wirklich gesprochen werden, doch ehor gleichsam gesprochen scheinen soll. In begleiteten Recitativen, bei sehr leidenschaftlichen Stellen, auch wohl am Ende, können allerdings Ausnahmen stattfinden, doch ist zu rathen, sich auch alsdann mit *Portamento*, *Messa di voce* und sparsam angebrachten, nicht überreichen Coloraturen zu begnügen. —

Die Recitative aller ältern Komponisten und der meisten neuern sind so geschrieben, dass die einzelnen Töne, wenigstens die auf guten Taktttheilen, grösstentheils in der Harmonie liegen. Da aber ein solches Recitativ, genau so vorgetragen, wie es geschrieben steht, ziemlich steif und unbeholfen erscheint, so ist es des Sängers Sache, durch Vorschläge, besonders bei mehren gleichen auf einander folgenden Tönen, und durch ähnliche kleine Manieren, mehr Fluss in den Gesang zu bringen. Dass hiezu Kenntniss der Harmonie und der Deklamation gehöre, ist einleuchtend. —

Die Bewegung des Recitativs ist verschieden nach den verschiedenen Empfindungen, die es ausdrücken soll, und daher ganz der Willkühr des Sängers überlassen, der, hier nicht durch

Takt und Rhythmus gebunden, bald langsam, bald schnell deklamiren, hier eilen, dort zögern und da, wo Interpunktionen im Texte grössere oder kleinere Ruhepunkte verlangen, beliebige Pausen machen darf. Wo diese von dem Komponisten vorgeschrieben und durch kurze Zwischenspiele der Instrumente, oder auch nur durch einzeln angegebene Akkorde, ausgefüllt sind, da muss der Sänger die Instrumente völlig austönen lassen, ehe er seinen Gesang fortsetzt, dahingegen die Instrumente dem Sänger augenblicklich mit ihren Akkorden folgen müssen. Selbst in den kleinen Sätzen, mit *arioso*, *a tempo* udgl. bezeichnet, die in manchen Recitativen vorkommen, ist nur dann die grösste Strenge im Takt anzurathen, wenn sie durch die, vom Komponisten mit Bedacht gewählte Art der Begleitung, durchaus nothwendig gemacht wird, weil sie sonst auf die Einheit des Ganzen leicht störend einwirkt.

Die Mannichfaltigkeit, welche das Recitativ durch die Verschiedenheit der Bewegung erhält, wird noch ungemein erhöht durch die, mit steter Rücksicht auf die Worte angewendeten oder vielmehr von den Worten angedeuteten Modifikationen der Stimme, durch *pp. p. mfr. fr. ff.* u. s. w., wo nicht der Ausdruck einer starken, tiefen und sich gleichbleibenden Empfindung nur einfache kräftige Deklamation erfordert. —

Fehler im Vortrage des Recitativ's sind: schleppender, wohl gar reichverzierter Gesang, oder auch das entgegengesetzte Verfahren, die

Worte nur herauspolternd hinzuwerfen und mehr eigentlich zu sprechen, als zu singen; — Uebernehmen der Stimme in ausdrucksvollen Stellen, affektirter, weinerlicher Vortrag; Markiren, Betonen der letzten Sylben oder Verschlucken derselben; Vorschläge auf einsylbigen Wörtern bei einem Einschnitt, oder auch bei männlichen Endungen. Das schlimmste aber ist, wenn der Sänger nicht versteht, was er singt, oder undentlich und schlecht ausspricht. —

Recitative zur Uebung wähle man mehr aus ältern Werken, als aus neuen, da die ältern Komponisten weit mehr als die neuern den sorgsameten Fleiss auf das Recitativ verwandten.

Ueber
die Echtheit des Mozartschen Liedes: „*Vergiss mein nicht.*"

Von M. J. Fr. Martius.

Es ist neulich (9. Bd. Hft. 33. S. 61.) in der Caecilia erwiesen worden, dass nicht Gluck, sondern Gläser in Weissenfels der wahre Verfasser des Liedes: „Feinde, Ringsum" gewesen sei. Ich glaubte dies bisher auch, weil in den gedruckten Büchern und in den Notenbüchern nur Gl. stand, so auch in dem Romane: Herrmann von Nordenschild. Gluck starb 1787 und Gläser 1797. Nur ist mir bey dieser Sache dies auffallend, dass Gläser so lange geschwiegen, und nicht eher sich als den wahren Verfasser angegeben hat, da er sich doch nicht zu schämen hatte, dass man ihn mit Gluck vermischte; obgleich die Melodie ganz gluckisch ist.

Die Sache erinnert mich übrigens an folgenden ähnlichen Vorfall, den ich Ihnen hiermit geschichtlich mittheile, um euch von diesem in der Cäcilie Gebrauch zu machen, als Gegenstück zu der, das Gluckische Lied betreffenden Berichtigung.

Dem Herrn Capellmeister Schneider in Coburg, den ich persönlich kenne, ist eine ähnliche Ehre widerfahren, indem ein Lied von ihm: „Vergiss

mein nicht etc.", welches, nach vorangegangenem langen Vorspiel in *Es*-dur, so anfängt:

Adagio

Ver - giss mein nicht,

und einzeln gestochen unter dem Namen Mozarts herauskam, ob unwissend vom Verleger oder nicht, oder aus merkantilischer Absicht? lasse ich unberührt. Ich habe daher an den Herrn Capellmeister selbst geschrieben, um hierüber Auskunft mir geben zu lassen und ich habe folgendes eigenhändig von ihm Geschriebene zur Notiz hierüber erhalten:

„Als ich, auf einer Reise, über Darmstadt kam (ich glaube Anno 1792), wurde ich auch bey der damaligen Landgräfin einstens zur Gesellschaft eingeladen, wo sich an 30 fürstliche Personen versammelt fanden, unter welchen sich auch der Herzog von Zweybrücken befand. [1]) Ich wurde aufgefordert, am Fortepiano ein von Sterckel componirtes Lied zu den Worten „Vergiss mein nicht, wenn dir die Freude winket" zu singen. Kaum geendigt, fragte mich der regierende Herzog von Mecklenburg-Strelitz, ob es gut componirt sey? — Ich entgegnete: Nein. Nun erhob sich ein lebhaftes wechselseitiges Für und Wider die Composition unter den Anwesenden; und mir ward zugleich aufgetragen, eine bessere Melodie bis nächsten Tages zu verfertigen und vorzusingen: [2]) Ich musste, mei-

1) nachmaliger König von Bayern. A. d. E.
2) Der Componist besitzt eine schöne Tenorstimme. A. d. E.

ner Weigerung ohnerachtet, den Text neu componiren, sang meine Melodie am nächsten Nachmittag den hohen Herrschaften vor, und sie erhielt ungetheilt allgemeinen Beifall. Ich musste davon viele Abschriften machen lassen, wovon einige über Hamburg nach England, an die damalige Königin des regierenden Königs Georg III., die Frau Schwester des reg. Herzogs von Mecklenburg-Strelitz, gesandt wurden. Wie es übrigens mag geschehen seyn, dass ein damaliger Musikverleger Lau es zu Gesichte bekam, weis ich nicht mehr so genau anzugeben. Genug er edirte diese meine Composition des: „Vergiss mein nicht“ unter den Namen und in einer Sammlung von Mozarts nachgelassenen Gesängen, welche gleichzeitig mit meiner Sammlung von 12 Liedern, [3]) wovon diess Vergissmeinnicht das elfte ist, herauskam, und auch einzeln abgedruckt wurde, nur mit dem Unterschiede, dass der Verleger es in der Art verstümmelte, dass er die 2te und 3te Strophe des Liedes, welche von mir durchaus componirt und zum Theil verändert wurden, wahrscheinlich aus Oeconomie unter Eine Melodie zwängte. Dieses unrichtige Verfahren wurde übrigens, unter Mozarts Namen, von vielen Musikverle-

[3]) Der Titel dieser ist: Lieder zum Singen am Klavier, componirt, und der Frau Gräfin von Walmuth gebornen Reichsfreiin von Lichtenstein gewidmet von Lorenz Schneider, Herzogl. Hildburghausischen Musikdirector. Mannheim bey J. M. Götz. Preis 1 fl. 30 kr. rheinl. Anno 1793.

gern und Musikhandlungen damals nachbafolgt, so wie der ganze Zusammenhang mit diesem Lieds noch Vielen unbekannt seyn kann.“ *) —

---

*) Soviel von der Geschichte dieser Composition, die Anmerkungen sind von mir.

Noch wird folgende Berichtigung Ihnen willkommen seyn. Im Lexicon der Tonkünstler von Gerber, 3ter Theil pag. 98, steht zwar das Leben des noch lebenden Capellmeisters I. Schneider in Coburg beschrieben, allein folgendes ist daran zu berichtigen. Er ist nicht anno 1765 geboren, sondern 1766 — und dann fehlt die Anzeige der Lieder, die ich auf der vorigen Seite angegeben habe.

Ueberhaupt ist dieser Mann noch immer sehr thätig und fleissig im Componiren verschiedener für den Kirchen- und Cammerstyl ausgezeichneter Werke, die im Manuscript vorhanden sind. Nur Eines will ich zu seinem Lobe anführen. Im Jahr 1827 veranstaltete derselbe ein grosses Musikfest, welches in der St. Moritzkirche in Coburg gehalten wurde, zweichörig in 2 Abtheilungen, unter Mitwirkung von 350 inländischen und auswärtigen Musikern. Eine nähere und weitläufigere Beschreibung dieses Concerts ist zu finden in der Musikalischen allgemeinen Musikzeitung vom Jahr 1827, Nr. 22, wo Tonstücke von alter classischen Kirchencompositionen, nach der Zeitfolge geordnet, von ihm gewählt und aufgeführt wurden. — Am 3ten Junius gibt derselbe, in etwas veränderter Form, abermals ein Concert für die Armen in eben derselben Kirche, wo unter anderen, wie er mir geschrieben, folgende Stücke im ersten Theil gegeben werden: das Heilig von Emanuel Bach, zweichörig. Einiges aus dem stabat mater von Pergolesi, ein Terzett aus Cherubinis dreistimmiger Messe in *F*-dur, das achtstimmige Crucifixus von Lotti, ein Echochor von ihm selbst componirt, und der letzte Chor aus Beethovens Christus am Oelberg. Zu dieser Feierlichkeit componirt derselbe eine Ouverture für 2 Orchester im grossen fugirten Kirchenstyl, wo das Thema im letzten Satz wieder vorkommt, während das 2te Orchester, aus lauter Blasinstrumenten bestehend, den Choral im unisono vorträgt: Ein veste Burg ist unser Gott, während das erste dagegen contrapunktirt. Da eine Composition oder Introduction für 2 gesonderte Orchester noch nicht vorhanden ist, so verdiente dieselbe gedruckt zu werden.

Erlangen, den 7. May 1829.

M. J. Fr. Martius,
Stadtcantor.

Recensionen.

Hinterlassene Schriften von *Carl Maria von Weber*. Zwei Bände. Dresden und Leipzig, Arnold. 1828. 8.

Mit Recht hat man gesagt, dass zur genauern Kenntniss einer ausgezeichneten Person Zufälliges, ihr gleichsam Entschlüpftes oft den besten Dienst leiste. Die Welt des Künstlers liegt in dem Kreise seiner Werke. Nichts in den letztern soll uns gleichgültig bleiben, weil es dem Auge eine Durchsicht in jene aufschliesst. Selbst Abstossendes und Befremdendes erscheint oft ganz natürlich und begreiflich, sobald wir das Ganze eines künstlerischen Lebens anschauen. Hat aber ein vorzüglicher Geist ausser seinen Schöpfungen uns auch noch ein Wort der Lehre und Aufklärung hinterlassen, desto grösser der Gewinn. Gerade weil die Tonkunst, ihren Mitteln nach, immer in einer gewissen Unbestimmtheit des Gefühles lebt und webt, findet sich bei ausgezeichneten Musikern seltener das Bestreben, gleichsam erklärend hinter ihrem Gemählde hervorzutreten. Es rede für sich, wollen sie, und bekennen so stillschweigend den Ausspruch des kecken Italieners: „Dichter mit dem Wort, aber Mahler mit dem Pinsel!"

C. M. v. Weber gehörte zu den Geistern, welche nicht in dem Reiche der Töne allein, sondern zugleich in allen Bezirken menschlichen Strebens und Thuns einheimisch sind. Er hat auch geschrieben über seine Kunst, hat es mit tiefer Einsicht und Besonnenheit gethan, und dadurch seine Ansicht derselben, wo nicht zu höherer Klarheit gebildet, doch Allen bekundet. Wieder ein Beweis, wie der Genius zwar im Augenblicke des Schaffens bewusst-

los, aber darum keineswegs des Nachdenkens und Prüfens überhoben sei.

Ein Freund des Verstorbenen, der unter dem Namen Theodor Hell bekannte Schriftsteller, hat aus W's. Nachlasse, dann aber aus musikalischen und andern Zeitblättern das hieher Gehörige und ihm passend Scheinende gesammelt. Er verheisst noch ein drittes Bändchen (S. Vorerinnerung zu Th. 2), und demnächst eine biographische Skizze Weber's. Diesem Verfahren dürfen wir im Allgemeinen unsre Billigung nicht versagen, obgleich hier und da eine strengere Auswahl zu wünschen gewesen. Nicht Alles, was in einer Zeitschrift mit Ehren seine Stelle füllt, gehört darum zu den Werken seines Verfassers.

Der Inhalt beider ersten Bändchen umfasst Webers Aufsätze aus den Jahren 1809 — 1816 nebst einer grösseren Skizze, also dasjenige, was während seines Stuttgarter, Münchener, Mannheimer, Berliner Aufenthaltes entstand, bis wir ihn seit 1813 an der Spitze der Oper zu Prag finden, die er den 9. Sept. 1813 mit Spontini's Cortez wieder eröffnete. Es sind kurze Berichte musikalischen Interesses, Anzeigen, Recensionen, Briefe u. dgl., die meist pseudonym, wenige unter W's. Namen erschienen. Erst zuletzt und namentlich in dem grössten Theile der Aufsätze, welche den dritten Band bilden werden, (also nach 1816), trat W. unverhüllt mit seinem vollen Namen ans Licht. — Darf man nun auch hier keine tiefeingehenden Kunstbetrachtungen und Untersuchungen erwarten, so ist doch die Lesung dieser kleinen Bruchstücke des zerrissenen Dichters nicht unfruchtbar. Ueberall entdeckt man warme, echte Kunstliebe, Reinheit des Wollens und Redlichkeit der Gesinnung, und mitunter sehr treffende Bemerkungen. Der Schöpfer des Freischützen und der Euryanthe steht typisch vor uns, ganz aber und klar (und darum haben diese Schriften wahres

Interesse,) Weber, der kernhafte Deutsche, der edle Mensch.

Den Anfang macht „Tonkünstlers Leben," eine Kunstnovelle, die leider Bruchstück geblieben ist. Es hat dazu ein doppelter Plan vorhanden. Der zweite bezeichnet den Inhalt von drei und zwanzig Kapiteln, und lässt uns den Zweck des Ganzen deutlich genug einsehen. Der hohe Kunst im Kampfe mit den Verhältnissen der Welt, mit Flachheit und Engherzigkeit; mit den falschen Richtungen ihrer eignen Jünger. Hier offenbart sich ohne Zweifel manche selbstgemachte Lebenserfahrung des verklärten Meisters, der, rastloses Sehnen im Busen, dennoch von den Menschen, wie sie einmal sind, nicht lassen kann, und endlich nur durch kraftvollen Entschluss sich der Kunst wieder in die Arme wirft. Es ist sehr zu beklagen, dass dieses Werk nicht vollendet wurde.

Lassen auch die ausgeführten Kapitel, in Rücksicht auf Styl und Darstellung, manchen Wünschen Raum, so zeigen sie nicht minder, welch ein Reichthum tiefer Reflexion Webern hier zu Gebote stand. Und wie anziehend, den Meister, nicht, wie gewöhnlich, einen Dilettanten, über Musik zu hören! — Auf eine Beurtheilung des Planes können wir nicht eingehen, bemerken nur, dass er an L. Tiecks bekannte musikalische Leiden und Freuden*) im entferntesten nicht erinnert, und deuten ein Paar treffliche Einzelheiten an.

S. 21 über das Componiren am Klavier und dessen Nachtheile. „Der Tondichter, der von de seinen Arbeitsstoff holt, ist beinahe stets arm geboren, oder auf dem Wege, seinen Geist dem Gemeinen und Gewöhnlichen selbst in die Hände zu geben. Denn eben diese Hände, diese verdammten Klavierfinger, die über dem ewigen Ueben und Meistern an ihnen endlich eine Art von Selbstständigkeit und eigenwilligen Verstand erhalten,

*) Cäcilia 1. B. (Hft. 1.) S. 17 u. 20.

sind ganz bewusstlose Tyrannen und Zwingherren der Schöpfungskraft. — Sie erfinden nichts Neues, ja alles Neue ist ihnen unbequem. Heimlich und spitzbübisch, wie es ächten Handwerksleuten gebührt, kitten sie, aus alten, ihnen längst geläufigen gerechten Tongliederchen, ganze Körper zusammen, die fast wie neue Figuren aussehen, und weil sie zugleich auch gar nett und rund klingen, von dem bestochenen Ohr, als erster Richtinstanz, beifällig auf- und angenommen werden. — Wie ganz anders schafft Jener, dessen inneres Ohr der Richter der zugleich erfundenen und beurtheilten Dinge ist. Dieses geistige Ohr um- und erfasst mit wunderbarem Vermögen die Tongestalten, und ist ein göttliches Geheimniss, das auf diese Art und Weise, nur der Musik angehörig, dem Laien unbegreiflich bleibt." u. s. w.

S. 36. „Das Anschauen einer Gegend ist mir die Aufführung eines Musikstückes. Ich erfühle das Ganze, ohne mich bei den es hervorbringenden Einzelheiten aufzuhalten, mit einem Worte, die Gegend bewegt sich mir, seltsam genug, in der Zeit. — Das hat aber seine grosse Freude und seinen grossen Jammer." — Wie bedeutend für die Weltansicht des Künstlers, der Alles, die ganze Schöpfung in dem Athem seines Seyns, in Musik verwandelt! —

S. 38. „Welches Leben ist wohl erfüllter mit widerlich kleinen Zufällen und Erbärmlichkeiten, als das eines Künstlers. Frei, wie ein Gott, sollte er dastehen, im Gefühle seiner Kraft und gestählt durch die Kunst. Sein dünkt ihm die Welt, so lange er sie nicht wirklich betritt."

S. 39. Ueber das Unzulängliche aller Theorie, und die stete Frage nach einem entschiedenen Warum. —

S. 41. Fragment einer musikalischen Reise, das gegen den Luxus neuerer Instrumentation scharfe Pfeile schleu-

dert. S. 50 ff. über das Abkürzen dichterischer Werke vor dem Publikum. Fein und treffend wird S. 53 das Wesen der Deutschen Oper wie sie seyn sollte, und wie sie ist, auseinandergesetzt, gegen die sinnlose Instrumentation mancher Neuern, besonders der Italiener S. u. R. geeifert, und mit einer Parodie der Kapuzinerpredigt aus dem Wallenstein geschlossen. Hierauf folgt ein Maskenball, der diese Gegenstände grossartig gemischt ausführt. Hier treten die italienische, französische, deutsche Oper nach einander auf, und das Publikum, vom Hanswurst geleitet, findet jede dieser Karikaturen nach der andern göttlich. —

„Mein Styl, heisst es in einem Fragment S. 110, kommt mir bunt, und weil er oft seinen Gegenstand erschöpfen möchte, etwas preciös und bambastisch vor. — Es mag vielleicht just das Musikalische in mir seyn. Die vielen bezeichnenden Beiwörter sind fast das, was das Instrumentiren einer musikalischen Idee ist." —

Von den Aufsätzen des 2. Bandes möchten folgende die bemerkenswerthesten seyn. „Ein Wort über Vogler," S. 22 f. Jene Stimmen, die W. bekämpft, sind nun ziemlich verhallt, aber der Ruf seines Meisters hat dennoch nicht so allgemein durchdringen können, als er verlangt. Ueber **Cherubini's Wasserträger**, die freudigste Anerkennung, S. 88 f. (V. 1811.) „Ueber Prag," S. 125, Darstellung des frühern und damaligen Musikwesens. (V. 1813.) Ueber Meierbeer's **Ali Meleh**, mit vollster Anerkennung des Componisten, die jetzt wie eine Art Weissagung dasteht. S. 140 f. Ueber **Faust von L. Spohr**, 1816, S. 156 ff., mit scharfer Charakteristik der herrlichen Eigenthümlichkeit dieses ausgezeichneten Meisters. Vgl. S. 158. „Meine Ansichten bei Composition der Wohlbrückschen Cantate: »Kampf und Sieg.« Für meine Freunde niedergeschrieben, den 26. Januar 1816 in Prag." Höchst anziehend

durch die Klarheit des künstlerischen Bewusstseyns, welche darin herrscht, und für junge Tonsetzer ungemein lehrreich. — Ueber Beethoven's Christus am Oelberge, sehr richtig an den mehr dramatischen als kirchlichen Charakter dieser Musik, nicht minder aber an ihre Trefflichkeit erinnernd, S. 177 f. Ueber B's. Schlacht bei Vittoria, ebenfalls bescheiden urtheilend und würdigend, S. 184 und 190. Ueber J. N. Hummels Klavierspiel und Compositionen, wovon besonders das Sextett rühmlichst erwähnt wird, S. 191 f. —

Soviel im Einzelnen. Es sind nur fliegende Blätter, es ist wahr; aber warum haben wir über Händels, Mozart's, Beethoven's Wirken und aus ihrem Leben nicht dergleichen? — Wir würden dann schon tiefer und genauer sehen, als jetzt, wo Alles auf die unbestimmte Sage der redenden Menschen sich stützt. Ein Wunsch, den auch die neueste Biographie Mozart's wenigstens in Hinsicht seiner spätern, bedeutendsten Epoche, nur zu sehr rechtfertigt. —

Möge das dritte Bändchen gegenwärtiger Schrift, und besonders auch die ausführliche Biographie Weber's (lieber, als eine blosse Skizze!) bald folgen. —

Deycks.

Nachschrift.

Auch ich behalte mir vor, seiner Zeit einen Nachtrag zu Webers Reliquien folgen zu lassen, aus früheren und sonstigen Briefen bestehend, welche unter Anderem insbesondere durch den Umstand ein ganz eigenes allgemeines Interesse haben werden, dass Weber, während seiner Reisen vom Jahre 1810 an, es sich zur eigenen Aufgabe gemacht hatte, mir von jeder ihm, artistisch oder auch sonst, interessanten Person, deren Bekanntschaft er machte oder erneuerte, eine ganz genaue Charakteristik zu schreiben, so dass seine Briefe von den bezeichneten Jahren eine vollständige Bilder-Galerie von Charakteristiken all jener Personen enthalten, mit derjenigen gänzlichen

Unbefangenheit, Unpartheilichkeit und zum Theil nicht übeln Freimüthigkeit niedergeschrieben, wie sie fast nur in einer Privat-Correspondenz sich unbedingt vertrauender Freunde erwertet werden kann.

Ich werde demnächst die hiesige öffentliche Hofbibliothek ersuchen, die Aufbewahrung der gesammten Original-Correspondenz, so wie auch noch mehrere in meinen Händen befindlichen sonstigen Weberschen Original-Manuscripte, zu übernehmen.

Gfr. Weber.

I.) Sechs Gedichte von *M. Hessemer*, in Musik gesetzt für vier Männerstimmen, (oder Sopran, Alt, Tenor und Bass,) von *Conradin Kreutzer*. Zwei Hefte.

II.) Caecilia; kleine Cantate für vier Singstimmen, (mit Pianoforte-Begleitung) componirt von *W. Mangold*, grossherzogl. hessischem Hofcapellmeister. 10s Werk.

III.) Sonate pour le Piano, composée par *Conrad Berg*. Oeuvre 30.

Mainz und Paris, bei B. Schott's Söhnen; Antwerpen, bei A. Schott. — Eigenthum der Verleger.

I.) Der in mehreren Zweigen seiner herrlichen Kunst nach Verdienst geschätzte Componist der oben angezeigten Vocal-Quartette hat vorzugsweise auch in dieser Gattung seinen Ruhm fest begründet. Er selbst ist ein angenehmer, geschmackvoll ausgebildeter Sänger, versteht die menschliche Stimme naturgemäss zu behandeln, weiss sie in ihren wirkungsreichsten Lagen zu benutzen, und muthet ihr nichts zu, was irgend im Bereich des Gesangwidrigen läge. Wer seine Wander- und Frühlings-Lieder wohl nur ein einzigesmal gehört, wird sie gewiss nicht leicht vergessen, und immer wieder mit erneuertem Vergnügen zu ihnen zurückkehren. —

So zeichnen sich denn auch diese bei den Sammlungen durch fliessende, schön erfundene Melodien, richtigen Accent, effectvolle Vertheilung von Schatten und Licht vortheilhaft aus.

Die, zur musikalischen Behandlung gut geeigneten, und demnach zweckmässig gewählten Dichtungen sind folgende:

Nr. 1. »Die beiden Sänger,« *Allegretto, Siciliano*, C-dur, 6/8; zwey Strophen, ungemein gefällig; der erweiterte Rhythmus zu eilf Tacten gibt einen recht fremdartigen Anstrich; (vom ersten Tenor wird ein bedeutender Umfang — bis in das hohe c gefordert.)

Nr. 2. »Nachts;« langsam und leise, Es-dur, 4/4, ächte Lieder-Form; die drey Stanzen sind ausgesetzt, da der Farbenton wechselt; genau im vorgeschriebenen Colorite vorgetragen, kann auch der günstige Eindruck nimmer fehlen. —

Nr. 3. »Auf dem Berge;« *Allegro moderato*, C-dur, 3/8, leicht und gemüthlich; einfach und wahr. —

Nr. 4. »Trost;« *Tempo di Polacca*, D-dur; worin besonders der gesteigerte Schluss — *più agitato* — glücklich aufgefasst ist. —

Nr. 5. »Wünsche;« *Allegretto*, A-dur, 4/4; artig, doch von geringerem Werthe als seine Vorgänger. —

Nr. 6. »Oben, Unten und Mitten;« *Allegretto*, C-dur 6/8; sehr melodisch, und gut declamirt. —

Nr. 7. »Ständchen;« sanft und langsam, D-dur, 4/4, ein höchst liebliches *Notturno* von drey Strophen, in silberheller Mondnacht zauberisch wirkend. —

Nr. 8. »Nachtgesang;« langsam und leise, C-dur, 3/4; süss schmeichelnd; eine sonore Tenorstimme ist unerlässlich. —

Nr. 9. »Hinüber;« *grazioso con moto; Es*-dur, 6/8 Tact; anspruchslos, alle drey Strophen ausgeschrieben. —

Nr. 10. »Stille Liebe;« *Moderato, As*-dur, 3/4; schwärmerisch, etwas düster, voll Empfindung. —

Nr. 11. »Abendfeyer;« *Allegretto, A*-dur, 2/4; Liebeständeley; die Pointe trefflich aufgegriffen. —

Nr. 12. »Trinklied: *tres faciunt Collegium*« *munter, B*-dur, 4/4; die humoristischen Worte von W. Müller begeisterten den Tonsetzer zu eben so jovieler Laune; in fröhlicher Gesellschaft, recht *con amore* vorgetragen, wird er seinem Zwecke vollkommen genügen. —

Die Ausgabe, in einzelnen Stimmen, jede mit einem Separat-Titel geziert, ist klein Quart; ein nettes Taschenformat, bequem und ganz geeignet zum Gebrauche bey Excursionen ins Freye. — *)

*) Was die Freunde vierstimmigen geselligen Gesanges von der hier besprochenen Sammlung Kreuzerischer Gesänge zu erwarten haben, konnte eigentlich auch mit ganz wenigen Worten gesagt werden, nämlich durch die blosse Erwähnung, dass sie von dem Componisten der wahrhaft wunderschönen Gesänge herrühren, welche, unter dem Titel

Zwölf vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, oder für Sopran, Alt, Tenor und Bass, componirt von *Conradin Kreuzer*, Gedichte von Ludw. *Uhland* (und einem anderen) op. 24. Gross Fol. Mainz bey Schott, Heft 1, — Heft 2, — Heft 3 — Heft 4. (jedes zwölf Gesänge enthaltend. — à 3 fl.)

sich bereits in den Händen aller Freunde dieser Gesanggattung befinden, und durch welche Hr. Kreuzer den bei weitem grössten Theil seiner Nebenbuhler in diesem Fache gar sehr in Schatten gestellt hat. Denn ihm hat die Muse vorzüglich für diese Gattung eine eigene Genialität und die glückliche Gabe verliehen, bei aller Beschränktheit der materiellen Mittel, welche dieses Genre dem Tonsetzer darbietet, sich in demselben nicht allein mit grosser Anmuth und Leichtigkeit kunstgerecht zu bewegen, sondern in dieser gefälligen Form bald die freundlichsten Em-

II.) Durch die **Cantatine**: *Cäcilia*, macht Ref. die erste, wünschenswerthe, literarische Bekanntschaft des Hrn. Hofcapellmeisters, **Mangold** in Darmstadt. Wiewohl nun das, nur aus drei Abschnitten construirte Werkchen, keineswegs von der Art ist, um darin einen schimmernden Reichthum von harmonischer Kunst zu entfalten, so zeigt sich dennoch im verständigen Organismus, durch die Technik des Periodenbau's, im wohlgeordneten Plane, durch die geregelte, ungezwungene Stimmführung, in

---

pfindungen aufs Anmuthigste zu beleben, bald die gefälligste Naivetät, bald auch wieder die pikanteste Humoristik und die schnurrigste Laune in Tönen erklingen zu lassen, — bald aber auch die tiefsten und heiligsten Gefühle anzuregen und aufs Ergreifendste auszusprechen. Denn wer fühlt — um nur einiger Nummern der hier erwähnten Gesänge zu erwähnen — sich nicht von recht tiefer Andacht und Erhebung durchdrungen bei **Schäfers Sonntagslied**: »Das ist der Tag des Herrn« (Heft 1, Nr. 5.) — wer sich nicht ergriffen von jugendlicher Begeisterung beim exaltirten **Gesang der Jünglinge**: »Heilig ist die Jugendzeit«, (Heft 1, Nr. 1.) — wie naiv und pikant sind **Der selige Tod**: »Gestorben war ich vor Liebeswonne« (Heft 1, Nr. 3.) und **Der Schmied**: »Ich hör meinen Schatz« (Heft 2, Nr. 3.) — und ist es wohl möglich, das joviale **Trinklied**: »Wir sind nicht mehr beim ersten Glas« (Heft 1, Nr. 8.) mit mehr brausender Jovialität und genialer Fidelität auszusprechen, als es unserm Kreuzer hier gelungen ist, — und herzerfreuender und erhebender das **Freye Kunst**: »Singe wem Gesang gegeben.« (Hft. 4, Nr. 1.)

Ausser den hier erwähnten vier Heften und den zwei oben von Herrn von Seyfried besprochenen, welche wenigstens in Ansehung gefälliger Anmuth jenen gleichgestellt zu werden verdienen, bestehen übrigens jetzt noch zwei weitere Hefte, unter dem Titel

Sechs Gedichte von mehreren Dichtern, in Musik gesetzt für vier Männerstimmen von *Conradin Kreutzer*. Bei Schott in Mainz[?].

von welchen ebenfalls nur überall Gutes zu sagen ist.

d. Rd.

der edlen Haltung und soliden Ausarbeitung, der erfahrene, routinirte Meister.

Den Text anlangend, möchte man mit *Hamlet* ausrufen: »Worte! nichts weiters, als Worte!« — denn diese an kein bestimmtes Metrum gebundenen Quasi-Verse erheben sich kaum zur Mittelmässigkeit, ja, rigorose Kritiker dürften wohl gar über so manche undeutsche Phrasen Zeter und Mordjo schreien. —

Ein Chor, *Moderato*, F-dur, 4/4-Tact, den die Alti allein im *pianissimo* beginnen, und worein angenehme Sololstellen verwebt sind, bildet den Prolog. — Dass der erste Vers: »Heil'ge Cäcilia, hier vor deinem Bilde,« mehreremale sich wiederholt, ohne dass der hier unumgänglich nothwendige, erst den Sinn ergänzende Nachsatz: »sich' uns liegen in Andecht« erfolgt, muss ein rhetorischer Missgriff genannt werden. —

Das recitativische Schluss-Ritornell mit einer Fermate des Quint-Sexten-Accordes auf der Basis *H*, macht den Uebergang zu einem kurzen Duett zwischen Alt und Tenor, *Andante*, C-dur, 4/4; »Orgelerfinderin, Gotterfüllte Jungfrau! Dir gebühren Gebete, wohllauttönend!« (an Exclamationen, und Elisionen lassen der Herr Poët keinen Mangel verspüren,) welcher Zweygesang Interesse gewährt durch den canonischen Wechselstreit beider, in hoher Simplicität sich umschlingender Stimmen. *) —

Unmittelbar darauf lässt der Bass im fessellosen Recitativ also sich vernehmen: »Höre uns singen,

*) Wir haben der wunderlieblichen Composition schon im 9. Bande (Heft 33) S. 60. mit gebührendem Lobe gedacht und durch die Mittheilung des hier erwähnten Duettino, unsere Leser hoffentlich erfreut.
D. Red.

flehen; und erhöre, wie dich immer der Himmel, unser Gebet euch!« — Dieselben Worte übernimmt zuerst das Solo-Quartett, später dann auch der volle Chor, als Final-Satz, *Allegretto*, *F*-dur, 6/8-Tact, und ein ernst feyerlicher Anhang — *Andante*, 4/4: »Nimm uns nie den Glauben an deiner Tonkunst sieh're Gebetkraft! Deiner Orgel himmlische Klänge schliessen mächtig das Herz auf!« — mit analogen Reminiszenzen aus der Einleitung, leise verhallend, endigt das Mignon-Cantatchen und zwar — wenigstens bezüglich des Tonsetzers: — kurz und gut. — Möchte uns derselbe doch bald wieder durch ein gelungenes Product seines Talentes erfreuen, aber den zur schönsten Reife gediegenen Samen jedenfalls einem besser gedüngten Grund und Boden anvertrauen! — —

III.) Hrn. C. Berg's Sonate ist zwar nicht vom schwersten Caliber, doch auch nicht so federleicht, wie manche ihrer contemporairen Mitschwestern. Das Zünglein steht fast mitten inne, und wenn gleich die Veranlassung fehlt, ungewöhnlich Ausgezeichnetes loben zu können, so wird solches Deficit dagegen von dem Vergnügen aufgewogen, Wenig nur, und beynahe nur Unerhebliches bemangeln zu dürfen. —

Das Passagenwerk dieser Clavier-Composition ist meistens nach dem herkömmlichen Zuschnitt, und ziemlich verbraucht; die Form jedoch lenkt mitunter von der allgemeinen Heerstrasse ab; und da euch diese Nebenbahn im wohlerhaltnen Stande, und bequem fahrbar ist, so lässt man sich, aus angebohrener Neigung zur Veränderung, recht gerne den Abwechslung bringenden Seitenweg gefallen. —

Das erste *Allegro non troppo ma agitato*, 4/4-Tact, steht in der gewählten Haupttonart *f*-moll; unverzüglich geben die drei Anfangstacte ein kräftig energisches Motiv

an, und das letzte Viertheil des Rhythmus ergänzt eine ganze Pause. Nachdem selbes gehörig fixirt, dem Gedächtnisse wohl eingeprägt, auch mit arpeggirenden Figuren der rechten Hand ausgeschmückt wurde, bringt der Tonsetzer auf der Unterterz *Des* die erste Halbcadenz an, und leitet, die vier Been in drey Kreuze umwandelnd, mit der Vorzeichnung *A*-dur, den sanften, sehr gesangreichen Mittelsatz ein. —

Diese enharmonische Wendung ist zwar keineswegs neu, vielmehr bereits schon zum Gemeinplatz herabgesunken; da sie indessen nicht oberflächlich vorübereilend erscheint, sondern eine geraume Zeit hindurch als stetig behandelt wird, so ist der Impuls bleibend und beruhigend. (Im Vertrauen: die beleidigende, reine Quinten-Fortschreitung [illegible], fünfter Tact, hätte füglich durch nochmalige Verdoppelung der Bassnote vermieden werden können; doch vielleicht ist dieses, die oberste Stufe einnehmende a, die Octave des Grundtons, nur dem etwas unachtsamen Stecher abhanden gekommen, und der dadurch erzeugte grammatikalische Verstoss dem nicht hinlänglich geschärften Auge des Correctors entwischt. —

Mittelst der durchgehenden *C*-dur-Harmonie wird die Rückreise nach *f*-moll angetreten, und da der Satz nicht wie gewöhnlich, zweytheilig angelegt, sondern in einem Faden fortgesponnen ist, so ertönt das Zwischenthema nunmehr auf der Tonica, in der heitern *Dur*-Scala, beugt sodann wieder zum düstern *Minore* aus, und schliesst auch dort ab. —

Das *Andante* — *B*-dur, 4/4 — hat einen recht lieblichen, marschartigen Hauptgedanken, der mit ausdrucksvollen Zwischensätzen wechselt, und überhaupt ungemein melodisch durchgeführt ist. —

Im *Rondo*, — *Allegretto*, *f*-moll, 2/4 Tact, — hat der Componist sein pikantes Motiv treu festgehalten,

und das Ganze, alternirend zum öftern mit der harten und weichen Tonleiter, erfrischend schattirt.

Da nun alle drei Sätze eben so gut ins Gehör, als in die Finger fallen, auch an brillanten Figuren kein Mangel ist, so werden Liebhaber, welche weder physisch noch geistig sonderlich sich abzumühen Lust und Beruf verspüren, diese Sonate gewiss mit einem freundlichen: »Willkommen!« begrüssen. — — —

Wien. *v. Seyfried.*

Louis van Beethoven: Troisième grande Sinfonio en *ut* mineur, (*c*-moll) Oeuvre 67; arrangee pour Pianoforte, avec accompagnement de Flûte, Violon, et Violoncelle, par *J. N. Hummel.*

Nro I, en *re* mineur (*d*-moll) des donze grande Concerts de *W. A. Mozart;* arrangés pour Piano seul, ou avec accompagnement de Flûte, Violon, e Violoncelle, par la même; etc. etc.

Beide Werke Eigenthum der Verleger Mainz und Paris bey B. Schott's Söhnen, Antwerpen, bei A. Schott

In unsern schreibelustigen Tagen, wo jeder, der nur einen Gänsekiel zwischen seinen Vorderfingern zu halten vermag, so gar zu gerne schriftstellern möchte, blos um mit aufgeblasenem Pfauenstolz das seiner Eitelkeit so schmeichelhafte: »Anch' io!« mitkrähen zu können, und schon von oben herab sich erkoren und berufen wähnt, zeitweilig wenigstens einige Bogen vollkritzeln zu müssen, wärs nun mit Worten, oder mit Noten, seyen es eigene, oder fremde Gedanken, aus sich selbst geschöpfte Ansichten und Meinungen, oder nachgeplappertes Papageyen-Geschwätz, altes oder neues, wahres oder falsches, höf-

liches, oder derbes, kluges oder albernes Zeug; — in diesen, zugleich quantitiv fruchtbaren, qualitativ aber meist sterilen Tagen, mein' ich, hat die Manier — fast möcht' man sagen: die Wuth, zu arrangiren — (sollte wohl öfters: derangiren heissen), also, um sich gegriffen, dass man darin die verheerenden Wirkungen einer epidemischen Seuche zu gewahren befürchtet.

Angesteckt davon, drängt alles sich zu; nichts ist zu heilig; nichts entgeht diesen Bilderstürmern; nichts wird verschont: die grössten Symphonien, und Ouverturen — Missen, und Kirchen-Cantaten — Oratorien u. Opern etc. etc. etc. müssen herhalten, und werden uns dargeboten in den verschiedenartigsten Formen und Gestalten: als Clavier-Auszüge mit und ohne Singstimmen; eingerichtet für Militär-Banden, — als Quintette, und Quartette, Trio's, Duo's und Solo's für einzelne Instrumente, *scilicet:* Violine, Guitarre, Flöte, Czakan, etc. (*per parenthesin:* die Mundharmonica, vulgo: Maultrommel bietet ein noch nicht urbar gemachtes Feld; merkt's Euch, ihr Herrn!) zuletzt wohl noch gar metamorphosirt in Walzer, Galopps, Polonaisen und Ecossaisen. — Zugestutzt muss es einmal seyn, ohne erst lange zu fragen, oder zu überlegen und darüber zu grübeln, ob auch das enge, bis zur Entstellung verschnittene Kleidchen den athletischen Gliedern anpassen will oder nicht; *c'est égal!* unverdrossen hämmern die Stecher drauf los, rüstig rühren die Drucker ihren Pressbengel, und die Verleger — — — ey nu! die mögen wohl auch dabey nicht zu Schaden kommen, sonst würden sie das Ding lieber bleiben lassen; denn diese — nach Magister Lämmermeiers Definition — geborenen und geschworenen Feinde der armen Autoren, verstehen *quid juris*, und pflegen in der Regel nichts zu unternehmen, als wo baarer Gewinn mit mathematischer Infallibilität heraussieht. — —

Was Wunder nun, dass Einem schier die Gänsehaut überlauft und man sich wie vom kalten Fieber geschüt-

telt verspürt, wenn man nur irgend wieder von einem neuen Arrangement hört oder liest, ja diessfalls vielleicht noch obendrein, ein ernstes Wort darüber mitzusprechen, sich früher schon verpflichtet hat. —

Ein ganz ander Korn aber ist es, rührt die Transformation von einem accreditirten, ebenbürtigen Kunstgenossen her, und betrifft solche ein Meisterwerk, für welches wir von jeher die wärmste Liebe, die regste Theilnahme hegen, von wahrer Achtung, und ungemessener Bewunderung erfüllt sind. —

Dieser angenehme, höchst erfreuliche Fall tritt nun hier ein, indem uns Hummel mit einer Umstaltung der Beethoven'schen *c*-moll Symphonie und des Mozart'schen *D*-moll Concertes beschenkt, durch welche nicht nur die Gemeinnützigkeit der trefflichen Tondichtungen wesentlich befördert, sondern auch ein neuer Genuss von ganz eigener Art creirt wird. —

Wenn die Ausführung der Original-Compositionen ein zahlreiches, wohlorganisirtes, eingeübtes Orchester zur unerlässlichen Bedingung macht, so kann hier mit geringen Mitteln ein gleiches Resultat, nur im verjüngten Massstab, erzielt werden; ja, das Concert gestaltet sich, da alle Tutti-Ritornalls in die Prinzipalstimme eingetragen sind, zu einem abstract selbstständigen Solostück, und die drei begleitenden Instrumente dienen vielmehr blos dazu, die Wirkung des ganzen verhältnissmässig noch zu erhöhen.

Wie nun aber unser Hummel in der gesammten Musik-Welt als Selbst-Beherrscher seines Instrumentes accreditirt, jede auch noch so schwierige Aufgabe zu lösen gewohnt ist, braucht wohl nicht erst neuerdings ins Gedächtniss gerufen zu werden. Sorgfältiger wie er, hat vielleicht Keiner die Natur des, für ausdrucksvolle Gesangstellen so wenig geeigneten Pianoforte, studiert;

tiefer ist wohl Keiner in dessen geheimste Individualität eingedrungen; besser als irgend Einer weiss er, was Noth thut, und was frommt; er kennt die Klippen, woran so viele scheitern, und versteht als erfahrner Pilot sie klüglich zu umschiffen; er fordert nicht mehr, als geleistet werden kann, aber solches dann auch auf das Vollendeste potenzirt. —

So schuf er denn nun aus Beethoven's Symphonie ein ächtes, naturgemässes Clavierstück, welches nirgend gewaltsam zerrissen lässt, dass es nur der Repräsentant eines Conglomerats der mannigfaltigsten Instrumente ist; spielbar, bey der brillantesten Vollgriffigkeit, durch die besonnene Wahl der allerzweckmässigsten Applicaturen, — Keiner Schönheiten und Vorzüge seines Urbildes entbehrend, wird es demselben, wenn gleich als verkleinerte Copie, demnoch gewiss ehrenvoll und unverdunkelt zur Seite stehen und, bey näherer Bekanntschaft, um so verlässiger zahlreiche Gönner erobern, als das accompagnirende Tricinium nur geringe Kräfte anspricht, so, dass vier vereinte Kunstfreunde ein Vergnügen sich verschaffen können, welches sie ausserdem, bey dem uns leider so selten zu Gehör gebrachten Originale, oft nur allzulange entbehren müssten. —

Aus dem Arrangement des Mozart'schen Concertes dürfte überdiess vielleicht gar noch ein reellerer, dauernder, und folgenreicher Nutzen erwachsen. Zur Schande des entarteten Zeitgeistes sey es gesagt, wie man es z. B. hier in Wien für einen argen, nicht zu entschuldigenden Verstoss gegen den *bon ton* ansehen würde, irgend eine Mozart'sche Clavier-Composition auch nur noch auf dem Pulte erblicken zu lassen! — Also hat der moderne Vandalismus den reinen Sinn für die wahre Kunst erstickt, und untergraben! — Wenn nun dagegen die Matadore unserer Pianisten einmal den Versuch wagten — der im Grunde gar kein Wagniss wäre — und vorerst in kleineren Zirkeln diese Hummel'sche Bearbeitung,

13.) Quartett von *Fr. Schubert* für das Pianof. zu 4 Händen, arrangirt von *Ch. Schönberg.*

Halle bei C. A. Kümmel.

14.) Grand Quatuor de Violon, comp. et arrangé pour le Pianof. à m. par *L. van Beethoven.* Op. 59. N. 1.

Bonn et Cologne chez Simrock. Pr. 5 fr.

15.) Sérénade de *Louis van Beethoven*, oeuv. 8, arr. pour Piano et Violon ou Flûte par *Alex. Brand.*

Chez Schott à Mayence etc. Pr. 2 fl.

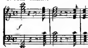
Nach all dem, was vorstehend unser wackerer Vorgänger, *v. Seyfried*, über das Arrangierwesen (das Wort im guten Sinne genommen) überhaupt, und insbesondere über den Werth Hummelscher Bearbeitungen, so wie auch, was wir schon früher in den gegenwärtigen Blättern *) über die Gediegenheit der J. P. Schmitt'schen Bearbeitungsart, gesagt haben, bleibt uns in Ansehung der hier vorstehend aufgezählten Werke — da eine ausführliche und begründende Beurtheilung eines jeden derselben den Raum denn doch allzusehr consumiren würde, — eigentlich überall nichts Anderes zu thun übrig, als die Erwähnung, dass sie existiren, und gewiss zum lebhaften Danke einer sehr grossen Anzahl von Kunstfreunden der allerachtungswürdigsten Classe existiren, und dass wir die vorstehend genannten Arrangements vorzugsweise dieser Ehrenerwähnung würdig geachtet haben vor mehren anderen Uebertragungen, welche uns gleichfalls zur Anzeige zugesendet worden waren, welche wir aber weit weniger empfehlenswerth gefunden haben.
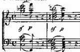
Die Kürze der gegenwärtigen Anzeige wird sich übrigens aus demjenigen entschuldigen und rechtfertigen, was wir schon früher über Recensionen überhaupt gesagt. **)
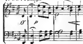
Um übrigens unsern verehrlichen Lesern genau zu referiren, welches die Originale einer jeden der ange-
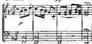
*) Cäcilia V. Band, (Heft 17 u. 20.) S. 39 u. 243.
**) Cäcilia V. Bd. (Heft. 17.) S. 9.
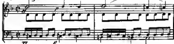
Zur Caecilia, 10 Band S. 180
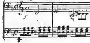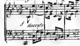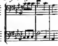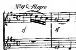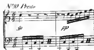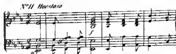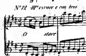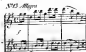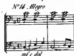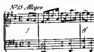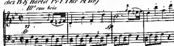
































N°16 Grand Quatuor, N° 6 Oeuv 18 Liv 2 de L van Beethoven, arrangé pour le Pianof a 4 m par J P Schmidt (Leipsic chez B & Härtel Pr 1 Thlr 12 Gr)



zeigten Clavierbearbeitungen sind, fügen wir hier neben ein, den Nummern der vorstehenden Ueberschrift correspondirendes, thematisches Verzeichnis bei.

Möge auf diesem Wege, den wir für einen recht wahrhaft guten und zur Verdrängung des modischen Geklingels führenden erkennen, ernstlich vorangefahren werden, — und mögen namentlich die Lieferungen der Mozartischen Clavierconcerte — (die ja jetzt ein Clavierheld, der Etwas gelten und vom guten Tone sein oder heissen will, gar nicht mehr öffentlich hören zu lassen wagen darf — !!! — mögen, sagen wir, vorzüglich die Lieferungen dieser unschätzbaren Kunstwerke in der, vom braven *Hummel* begonnenen, dem wahren Künstler den Genuss derselben wenigstens in *camera caritatis* oder unter einem Häuflein echter Kunstfreunde, gewährender Form, — ferner und rasch vor sich gehen. Unser trefflicher *Hummel* wird sich dadurch ein seiner würdigeres Denkmal setzen als er vielleicht durch manches Andere konnte.

d. Rd. d. Cäcilia.

I. Favoritwalzer von *L. van Beethoven*, mit untergelegten Worten für eine Singstimme arrangirt, von *Heinrich Schütz.*

Mainz, B. Schott. Pr. 36 kr.

II. Le Desir, célèbre Walse de *Beethoven*, arrangée pour musique militaire, par *Fréderic Berr*, 1[mere] Clarinette du Theater Italien et Auteur du Journal d'Harmonie militaire. op. 37.

Prix 3 fr. — Paris chez le fils des B. Schott, Place des Italiens Nr. 1. — Mayence chez les mêmes. — Anvers chez A. Schott.

III. Introduction et variations sur le Desir, célèbre Walse de *L. von Beethoven*, pour Piano seul, avec accomp. de violon et vclle, comp. par *Chr. Rummel.* oeuv. 65.

à Mayence, Paris et Anvers, chez Schott. Pr. 1 fl. 12 kr.

IV. Introduction et Variations sur une sauteuse favorite (connue sous le nom: Hey, rath die Lisbeth!) composées pour le Piano, par *Ch. Rummel*. Oeuvre 64.

Mayence chez les fils de B. Schott. — Paris chez le fils de B. Schott, place des Italiens No. 1. — Anvers chez A. Schott. Pr. 1 fl. 12 kr.

I.) Bevor Referent zur Recension des oben angezeigten Walzers, vom Herrn F. Berr für *militaire Harmonies* arrangirt, schreitet, sey ihm vergönnt, diesen so allgemein beliebten Tanz von dem verewigten, unsterblichen Beethoven, wie Ref. denselben, für Pianoforte gesetzt mit unterlegten Texte, bey B. Schotts Söhnen in Mainz erschienen, zu Händen bekam, zu zergliedern.

Seinen Gegenstand mit Geist und Leben ergreifen, so auch dem geringfügig Scheinenden eine tiefere Bedeutung verleihen, dadurch haben sich von jeher die besseren Geister ausgezeichnet; davon gibt auch dieser Tanz, von dem genialen Beethoven auf eine so meisterhafte Weise behandelt, einen neuen Beweis. Nicht allein ist hier beachtet, was die Tanzmelodie als eine solche haben soll, nemlich leicht fasslichen Gesang, Hebendes in Rhythmus und Gesangweise; sondern das, was dem Tanze seine wahre Weihe verleiht, ihn in das Kunstgebiet überführt: der gemüthliche Antheil, tritt hier hervor, und zwar so, dass das reine Gefühl der Sehnsucht, diese die edleren Herzen erfüllende Empfindung, das ganze Tonstück beseelt, und es zum schönsten Bilde dieser Gemüthsstimmung macht.

Heisses Verlangen ausdrückend, beginnt daher die Melodie, den ersten Theil bittlich schliessend. — Gefühle der Wehmuth — mit jenen der Sehnsucht so nahe verwandt — ergiessen sich in den 5 ersten Takten des 2ten Theiles; doch die Bangigkeit schwindet, und beruhigend schliesset dieser 2te Theil. Nun hoffet das sehnsuchtige Gemüth, — so der Anfang des 3ten Theiles; — doch, wird nichts Störendes eintreten? — daher der Gang in's *C*-dur. — Fest hangt das Herz an seinem Gegenstande — daher auf das *C*-dur das bekräftigende *Es* dur mit kleiner Septime. — Die Hoffnung truget nicht, das ersehnte Ziel

wird erreicht, — so der Schluss dieses Theiles, — und Freude und Beseligung beglücket das Herz; daher der schwungvolle Wonnegesang im Schlusssatze.

Durch dieses in allen Theilen so vollendete, so wahre und schöne Gemälde eines bestimmten Seelenzustandes, erhebt sich dieser Tanz in die Kunstsphäre des Ballets, indem er zugleich Muster ist für die tiefere Behandlung der Tänze überhaupt, und dabey noch zeigt, wie nicht bloss stürmische Bewegung den Nationaltanz der Deutschen, den Welzer, als solchen charakterisirt; wie er eben so gut, und wohl am besten in dem Ergusse der Freude froher Lebensregung, den Ausdruck jener Gemüth-Innigkeit in sich aufnimmt, welche stets ein Ehrenzug im Charakter des Deutschen war.

Recht gut war daher, zur Verdeutlichung dieses herrlichen Tanzes, der Gedanke des Herrn Heinrich Schütz, grossherzoglich badischen Hofsänger, demselben Worte unterzulegen, die, da sie so ganz den schönen Geist der Composition wieder vorführen, hier einen Platz finden mögen.

An die Geliebte.

1.

O süsse Himmelslust
Bebt durch die trunkne Brust,
Bin ich bey dir,
Lächelst du mir!
Aber wie gleicht dem Schmerz,
Der mir durchzuckt das Herz,
Bist du o schöner Stern,
Bist du mir fern!

2.

Liebe wie quälrst du,
Lässt mir nicht Rast noch Ruh,
Doch wie viel grössre Pein
Muss es nicht seyn.
Sich nicht geliebt zu sehn
Und doch vor Lieb vergehn!
O wie viel grössre Pein
Muss das nicht seyn!

3.

Ach deiner Augen Strahl
Lindert der Sehnsucht Qual.
Holde, dein Zauberblick
Spendet mir Glück!
Doch wie in dunkle Nacht
Schwindet des Tages Pracht,
So schwindet alles Licht
Seh ich dich nicht!

4.

Kosender Weste Kuss
Gleichet dem Liebesgruss,
Thut ihn dein Purpurmund
Lispelnd mir kund!
Ach jedes herbe Leid
Schwindet in Seeligkeit,
Schliessest du liebewarm
Mich in den Arm!

5.

Ewig nur dir allein
Will ich mein Leben weihn,
Ewig in Lust und Schmerz
Schlägt dir dies Herz,
Trennt uns auch einst der Tod,
Wiedersehns Morgenroth
Strahlt dort im reinsten Licht,
Weine drum nicht!

II.) Ganz treu hat Herr Fr. Berr die 2 ersten Theile dieses Tanzes mit Wirkung für Militair-Harmonie arrangirt.

Warum aber der Arrangeur, im 3ten Theile, ohne alle Noth die vortreffliche Melodie des Tanzes nebst den so klar und rein ausgesprochenen Harmonienfolgen, (wie die Exemplare des Walzers für Pianoforte mit unterlegtem Texte, bey B. Schotts Sohnen in Mainz erschienen, deutlich beweisen,) umänderte, kann ich nicht begreifen? — vielleicht diente dem Herrn Arrangeur ein fehlerhaft abgeschriebenes Exemplar zum Modelle, und mussten mithin auch die dennoch gebildete Formen unrichtig ausfallen. So z. B. würde nach dem Original-Manuscripte im 1ten Takte des 3ten Theiles der kleine Sept-Accord von *Es* auf dem 3ten Viertel die Harmonienfolge nicht fehlerhaft, son-

dern effektvoll für die Melodie entfaltet haben, wo im Gegentheile Herr Berr den *As*-Accord liegen lässt; — eben so auch im 5ten Takte. — Ferner im 7ten Takte wäre die Ausweichung nach *f*-moll und denn im 8ten Takte nach *C*-dur, worauf die kleine Septime von *Es* im 9ten Takte erfolgt, von weit grösserer Wirkung gewesen, wodurch der Herr Arrangeur einen weit überraschendern Uebergang erzweckt hätte, so wie er im Exemplare für das Pianoforte deutlich steht.

Endlich hat Herr Arrangeur im 13ten und 14ten Takte den schwungvollen Wonnegesang, der auf eine so angenehme Weise das Gemüth des Zuhörers affizirt, durch eine durchaus nicht passende Melodie sehr verunstaltet.

Dass ich so schonungslos das Arrangement des 3ten Theiles behandle, wird mir der Herr Arrangeur, dessen Verdienste ich gewiss zu würdigen weis, nicht übel deuten, indem meine Anhänglichkeit an Beethovens idealischen Schöpfungen mir ohnmöglich gestattet, auch nur der kleinsten derselben auf eine solche Art je eine Entwürdigung widerfahren zu lassen.

Der Stich ist übrigens sehr nett, und gereicht der würdigen Verlagshandlung zur Ehre.

Joseph Küffner.

III.) Mit Kunst und Grazie und der ihm ganz eigenen vollkommenen Kenntnis des Instrumentes, nur freilich mit einigem, der jetzigen Mode nun einmal zu Gute zu schreibendem Modulationenschwulste hat der verdienstvolle Capellmeister Rummel in dem unter Ziffer III. bezeichneten Werkchen das Beethovensche, so wundersam anziehende kleine Meisterstück erst in eine Introduction verwebt, und dann zu einem Variationenthema umgewendelt, welches denn den Stoff zu mehreren in eine feurige Coda auslaufenden schönen Variationen giebt; ein Werkchen, für welches die Liebhaber des Instrumentes ihm Dank schuldig sind und gewiss Dank zollen werden, so wie auch das unter

IV.) genannte, — als Contrast gegen das vorstehend genannte, zur Abwechslung auch einmal eine jocose

Volksmelodie zu Variationen verarbeitend, gewisslich gleichfalls zahlreiche Freunde finden wird, und, in seiner Art, sie auch wirklich verdient.

d. Rd.

Leichte **Orgelvorspiele** für angehende Organisten, zum Gebrauch in Seminarien etc. componirt und fleissigen Orgelspielern gewidmet von *Adolph Hesse*, Nr. 6 der Orgelsachen.

Preis 15 Sgr. Breslau bei F. E. C. Leuckart.

Dieselben Vorzüge, welche die frühern Arbeiten des Hrn. Hesse charakterisiren, kehren auch in dieser Sammlung von Orgelstücken wieder. Ref. begnügt sich daher, statt das, bey der Beurtheilung der frühern Werke, Bemerkte *) zu wiederholen, auf jene zu verweisen und hier blos das ihm fehlerhaft Scheinende auszustellen, überzeugt, dass der werthe Hr. Verfasser gerade hierin des Ref. Liebe zu ihm erkennen, und darum dieses Urtheil auch freundlich aufnehmen werde.

Nr. I. (Largo mit vollem Werke, in 4/4-Takt, *Es*-dur.) Gleich der Anfang dieses Orgelstücks nöthigt zu einer Bemerkung. Der Quartenanschlag in der zweyten Hälfte des zweyten Taktes, so wie in dem dritten Takte, die Harmonien B und g, sodann der Sexten-Accord auf *C* (Grundharmonie As) im vierten Takte, klingen schlecht und machen unangenehmen, widrigen Eindruck. (Siehe Notenblatt Fig. 1 bei *a*.) Besser würde es wohl gewesen seyn, wenn es so hiesse wie bei *b*.).

Die weitere Fortsetzung dieses Orgelvorspiels ist schön und gründlich; im 27. Takte erscheint das Thema wieder,

*) Caecilia X. Bd. (Heft 37.) S. 44.

welches hier auf dieselbe Weise wie Anfangs behandelt wird.

Nr. II. (Andante, mit sanften Stimmen, 4/4-Takt, aus g-moll) ist ruhig und durchaus schön gehalten. Ref. hat bei dieser Nummer nur das zu bemerken, dass er Stellen ohne Hinzufügung einer Terz (im vierstimmigen Satz) nicht leicht schreiben würde, sie klingen immer leer, wie das unter Fig. 2 bey a angeführte Beyspiel darthut. Besser wäre es bey b.)

Nr. III. Vorspiel zum Choral: „Vom Himmel hoch da komm ich her.“ (Allegretto, mit vollem Werke, 4/4-Takt, D-dur.) Diese Nummer ist als Fugato behandelt. Was das Theme angeht Fig. 3a., so würde Ref. dasselbe nicht so lang, sondern kürzer gewählt haben, etwa auf die bey b Fig. 3 angeführte Art. Uebrigens ist dieses Tonstück schön gearbeitet; nur finden sich hie und da Härten und verbotene Octavparallelen, wie bey c.) und d.) Wollte man diese Stellen auch als Verdopplungen betrachten, so können sie hier doch nicht gebilligt werden, weil sie dem Ohre unangenehm klingen. Bey einem Orgelstücke, in freyer Schreibart, mögten solche Verdopplungen eher zu gestatten seyn.

Nr. IV. Ausführung des Chorals: „Jesus meine Zuversicht“, (mit sanften Stimmen, *Tempo giusto*, 4/4-Takt, D dur.) Zuerst beginnt der Verfasser mit einem Vorspiele ohne Pedal, blos für das Obermanual. Hierauf tritt die Melodie ein, welche auf dem Hauptwerke mit starken 8-füssigen Stimmen vorgetragen werden soll. Das Pedal ist hier durchaus obligat behandelt, und der Melodie eine lebhafte Figur untergelegt. Die bei Fig. 4a) und b) angeführten harten Anschläge, so wie die bey c.) bemerkten verdeckten Octaven, hätten leicht vermieden werden können.

In der folgenden Nummer V. gibt Hr. Hesse denselben Choral: „Jesus meine Zuversicht" ganz einfach mit Zwischenspielen. Das bey Anfang des Chorals dreymal hintereinander vorkommende *d* im Bass klingt matt und monoton Fig. 5 *a*. Die Behandlung bey *b* oder *c* möchte wohl vorzuziehen gewesen seyn.

Was die Zwischenspiele betrifft, so sind dieselben auf ähnliche Weise geschrieben, wie die früheren des Hrn. Verf. (Fig. 6, 7.) Ref. verweisst desshalb auf das vorstehend S. 44 Gesagte.

Nr. VI. Fuge (*Allegro moderato*, mit vollem Werk, 4/4-Takt, C-dur.) Diese Nummer enthält manches Gute; nur sind mehre dariu vorkommende Dissonanzen fehlerhaft enfgelösst, und manche mit Unrecht verdoppelt worden. In der Mitte dieser Fuge ist das Thema in die Enge geführt, es erscheint auch verkehrt, und ist durch alle vier Stimmen geführt.

Ref. schliesst diese Anzeige mit der festen Ueberzeugung, dass, wenn Hr. Hesse bey seinen künftigen Arbeiten das hier Bemerkte berücksichtigt, die allzuhäufigen, schnellen Modulationen zu vermeiden sucht, und sich bemüht, seinen Compositionen eine etwas sangbarere Melodie zu geben, er gewiss bald zu den besten Orgelcomponisten unserer Zeit gezählt werden wird.

Druck und Papier ist gut, nur finden sich mehrere Druckfehler; namentlich sind auch oft die Bindungszeichen vergessen worden.

Chr. H. Rinck.

Fig 1 a) b)

ped

Fig 2 a) b)

Fig 3 a)

b) c)

d)

Fig 4 a)

b) c)

Fig 5 a) b) c)

Fig 6

Fig 7

Beethovens **Heimgang.** Für eine Sopranstimme mit Pianoforte; nach einer neuesten Composition, und brieflichen Aeusserung des Verewigten.

Mainz, Paris und Antwerpen bei Schott.

Beethoven's Heimgang ist ein zartes Blümchen, auf des verklärten Sängers Grab gestreut; oder, da eine seiner eigenen Melodien zu Grunde liegt, vielmehr daraus entsprossen. Dem Thema des Adagio im Violin-Quartetto opus 127, hinsichtlich der angemesseneren Stimmenlage aus *As-* nach *Es-*dur transponirt, ist folgende, sinnig gewählte, reimlose Stanze unterlegt: «Es wand sein «Geist sich von des Staubes Banden los, und «stieg zum Licht empor; an seines Gottes, an «des Vaters Brust; gewährt wird dort, was «Glaub und Ahnung Ihm verhiess; hoch über «den Sternen frei'ste Kraft, und all Sein «schmerzlich Sehnen — dort wird's gestillt, «Er theilt mit Gott des Bildens ew'ge Lust! «und reich wie die Natur belebt sich seine «Welt vom Hauch des Tons; ein ew'ger Lenz «lockt Form an Form aus ird'schem Keim, «das reinste Schöne entzückt das Geisterreich!» — Und wenn gleich die Pianoforte-Begleitung, — des leidenschaftlichen Ausdrucks entbehrend — das nicht zu leisten vermag, was der fühlende Tondichter in sein wehmüthig zum Herzen sprechendes Saiten-Quadricinium gelegt hat, so bleibt demungeachtet diese Kleinigkeit, von einer gefühlvollen Sängerin mit Empfindung und Wärme vorgetragen, als Nänie auf den Unvergesslichen, eine freundliche, willkommene Gabe. —

Der dem Werkchen vorgedruckte, und auch im VI. Bande der Cäcilia aufgenommne, denkwürdige, den Verewigten so schön characterisirende Brief, aus Baden nächst Wien, vom 17ten September 1824, kann schwerlich ohne tiefe Rührung gelesen werden. —

v. Seyfried.

Das Magnificat

des Landgrafen Moritz zu Hessen.

(geb. 1572, gest. 1632.)

„Es ist nicht weise, vom Kranken zu sagen, er sey gesund, und vom Armen, er sey reich, weil dadurch die Beihülfe verhindert wird des Arztes, und des Unterstützers in der Noth."

Von diesem Grundsatze der Urzeit ausgehend, mag es mir denn, und bei meiner Vorliebe zur Musik, erlaubt seyn, das „*non omnes possumus omnia*" zwar als geltende Entschuldigung anzunehmen der wenigen Achtung, welche die meisten Bibliothekare, der, in ihren Büchersammlungen ohnehin so ärmlich bedachten Literatur der Musik widmen; dabei jedoch den Wunsch äussern zu dürfen: es möge ihnen gefallen, bei vorliegenden alterthümlichen Leistungen dieser Kunst, den Kenner zu Rathe zu ziehen, damit ihr Studium nicht, und hierdurch sie selbst, gefährdet, auch das Gute aufbewahrt werde zum guten Zweck.

Trauernd steht die Tonkunst neben den sorglich erhaltenen Meisterwerken ihrer Schwestern, und wenn diese, den höhern Sinn für die Wohnung des Herrn verkündend, dem Kunstjünger seine hohe Bestimmung zeigen, und den Götterfunken in ihm entflammen wollen, so vermag dem Musiker Niemand Kunde zu geben, wohin sich ähnliche Werke auch seiner Kunst geflüchtet.

Nur die Kirche, welche allen Künsten ein Asyl gesichert, und vorzüglich der Tonkunst, als integrirenden Theil ihres Kultus aufgenommen, hat sie hat, im stillen Anerkennen, dass nicht das Wort allein, sondern der Geist in und mit dem-

selben, den vorzüglich die Kunst hervorruft, die Kunst besitze, religiöse Empfindungen zu erwecken, zu nähren, zu stärken, das Grosse aufbewahren wollen, was ihre Söhne einst in dieser Hinsicht für sie geschaffen, und wenn sie euch, hin und wieder, jetzt nicht Kraft genug zu haben scheint, der Frivolität zu entgehen, so bleiben ihr doch die Mittel, sich wieder zu erheben, so lange ihr Gottesdienst der direkten Verbindung nicht entsagt mit dieser Kunst.

Nicht so hat die protestantische Kirche diese, wie die Meisterwerke ihre eignen Söhne, die es wohl verdienen, jenen zur Seite zu stehen, würdigen können, da ihr Stifter keinen Ersatz gegeben für die Messe, welcher er entsagte. Der Protestant welcher für die Kirchenmusik einen hohen Sinn hat, fühlt diesen Verlust, und kann ihn nur bedauern. Welch ein Gottesdienst würde es ihm daher seyn, an den Tagen der Geburt, des Todes, der Auferstehung Jesu, Händels: U n s i s t z u m H e i l e i n K i n d g e b o r e n „E r w a r d v e r s p o t t e t," dann wieder das alle Fibern ergreifende „H a l l e l u j a h," wie das trostvolle „I c h w e i s s, d a s s m e i n E r l ö s e r l e b t" zu hören, und würden diese vom Himmel zu uns herabgestiegenen Anklänge nur in soweit dem Gottesdienste angepasst, dass der Geistliche als erster Coriphäus den Haupttext am Altare verkündete!! Welche hohe, religiöse Stimmung würde nicht den Zuhörer fassen, der es jetzt ohnen müsste, dass wir alle in der B r u d e r l i e b e, der Hauptstütze der christlichen Lehre, auf dem schmalen Stege, der durchs niedre Erdenleben führt, sicher wandeln, und einem gnädigen Richter mit Zuversicht entgegen sehn könnten.

Meinem Zweck auf geradem Wege näher zu kommen, sehe ich mich genöthigt, auch von der Musik in der reformirten Kirche zu reden.

Luthers Wille: „Man soll junge Gesellen zum Predigtamt nicht enordnen, sie haben sich denn in der Schule versucht im Singen," war keinesweges der Wille auch der Reformatoren Helvetiens; ja man erzählt von dem sonst so achtbaren Zwingli, dass er, den Kirchengesang verdächtig zu machen, vor dem Berner Senat eine Bittschrift abgesungen.

In wie fern dies sein Vorheben ausgeführt worden, als nun Calvin mit seiner Verachtung der Künste, und seiner grenzenlosen Herrschsucht zu ihm trat, darüber waltet in der Geschichte dieser Kirche ein lobenswerthes Dunkel. Dass aber der Kirchengesang der Reformirten, hin und wieder, von ihrem Gottesdienst ausgeschlossen gewesen, das bestätigt Nothold, ein Chronist des 17ten Jahrhunderts, wenn er sagt: „Als in unserer Gemeinde durch Ehren Johann Rohde, zuerst die geistlichen Lieder und Psalmen in der Kirche eingeführt, und gesungen wurden, hat sichs zugetragen, dass wie derselbe nun das Volk ermahnt, dass sie sollten mitsingen, ein Bauersknecht gewesen, der irgendwo gehört haben mag, dass ein jeder in der Kirche solle helfen singen, so viel er wüsste (verstehe von den Psalmen) da hat er gemeint, es wäre gleich was es wollte, derowegen, da andere Leut' in der Kirch gesungen: „Allein Gott in der Höh' sey Ehr" hat dieser gesungen: „„Ich weiss mich drey Vohlen (Füllen) in einem Stalle stahn, die können so leise trahen, die muss' ich hahen."" Soviel aber ist gewiss, dass es dem Reformirten, wie dem Lutheraner, noch immer ein *pium desiderium* geblieben, die Kirchenmusik in direkter Verbindung zu sehen mit seinem Gottesdienst, und es ihm anstössig ist, sie ausser demselben, vor einem Publiko, das für den Augenblick vielleicht von jedem ernsten Gedanken entfernt ist, vorgetragen und gleich der letzten Modekomposition, und in ähnlicher Form gelobt zu sehn durch to-

benden Beifall, und selbst Händegeklatsch. — Der Choralgesang, und das ihn begleitende Orgelspiel der reformirten Kirche, sind, bei der fast wenigen musikalischen Kenntniss ihrer Geistlichen, ohne alle Obhut, und werden es so lange bleiben, bis der Staat ins Mittel tritt, wo sichs denn bald ergeben wird, dass dies, leicht zu bebende, Uebel vorzüglich durch Mangel an Achtung und Unterstützung der Cantoren und Organisten entstanden ist. —

Unter solchen, seit der Reformation, für die Kirchenmusik so misslichen Umständen muss es allerdings unsere ganze Aufmerksamkeit erregen, zu sehen, dass selbst ein Regent sich mit Verfertigung kirchlicher Tonstücke befassen wollen, der in der lutherischen Kirche geboren, aber bald, nachdem er die Regierung angetreten, den reformirten Cultus, und zwar mit Strenge, in seinen Landen einführte.

Landgraf Moritz zu Hessen, den man zu den grössten Gelehrten zählte, war, wiewohl die Chronisten Hessens keine Erwähnung davon thun, vielmehr es dem Auslande überlassen haben, uns davon in Kenntniss zu setzen, selbst **der grösste Componist seines Zeitalters.**

Es erzählt nehmlich **Draudius**, in seiner *Bibliotheca classicorum germanorum*, unter dem Artikel: *Mauritius Landgravius Hassiae*: „Von Ihme sind getruckt worden:

1) **D. Ambrosii Lobwassers Psalmenbuch** in Folio und hat der Landgraff die übrigen Psalmen, so nicht eigene *Melodias* gehabt, mit andern lieblichen *Melodiis* geziert, und mit 4 Stimmen componirt, welche in der Kirche zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen. Cassel bei Wilhelm Wessel 1608.

2) Christlich **Gesangbuch** von allerhand geistlichen Psalmen, Gesängen und Liedern von

Herrn D. Martin Luthern seeligen, und andern Gottseeligen Männern, anfangs in der rechtgläubigen Reformirten Kirchen zu singen verordnet: Jetzo von dem Durchlauchtigen und Hochgebornen Fürsten und Herrn, Herrn Moritzen Landgrafen zu Hessen etc. mit 4 Stimmen *per otium* componirt und mit lieblichen Melodeyen geziert. Cassel bei Wilhelm Wessel 1612.«

Der Britte Peacham, in seinen *Emblems*, erhebt den Landgrafen Moritz als Gelehrten und Tonmeister über alle Grosse seiner Zeit. Es habe, führt er fort, derselbe während seines Aufenthaltes in London eine eigne Kapelle gehalten, welche die von ihm componirten 8 bis 10 Bände Motetten vorgetragen, wozu er selbst die Orgel gespielt.

Johann Gottfried Walther, in seiner musikalischen Bibliothek, bemerkt: „*Mauritius*, Landgraf zu Hessen, hat die musikalische Composition verstanden, wie aus dem *Florilegio Portensi* zu ersehen, worin etliche seiner Werke befindlich.«

Zu allem dem fügt noch Gerber, in seinem Tonkünstler-Lexicon, aus dem ich obiges entlehnt, hinzu: „Unter mehreren Compositionen dieses „ausgezeichneten Fürsten, welche zu Cassel sich „befinden, ist ein *Magnificat* zu 4 Stimmen, das ihn allein schon als Meister „der Harmonie kennbar macht.«

Dies *Magnificat* aufzufinden, war längst mein vorzügliches Bestreben gewesen, als ein Zufall es endlich in meine Hände führte.

Man hatte im J. 1814 für gut befunden, die im Museum sich befindenden Musikalien dem Opernhause einzuverleiben. Unter ihnen war denn auch, wiewohl auf unbegreifliche Weise, dies *Magnificat*, ein Manuscript in folio. Der *Bibliothecaire*

français mochte, wie manche seiner Brüder in Deutschland, eben kein grosser Freund solcher *ancienne musique* sein, denn das fragliche Opus lag, wahrscheinlich für Ballast erklärt, zur Erde, und gerade mitten in einem häufig zu betretenden Wege, wovon es denn bereits die verderblichen Spuren trug.

Wer die Semeiographie des 16ten Jahrhunderts kennt, der wird zugeben, dass nur rege Liebe zur Sache allein die Schwierigkeiten zu überwinden vermag, welche sich dem schnellen Erkenntniss hier entgegenstellen; wer sich jedoch auch überzeugt hat, dass, im Fache der reinen, der Gottheit geweihten Musik, kaum bis in die Hälfte des 17ten Jahrhunderts noch, hinaufgearbeitet worden, der wird es gewiss der Mühe werth halten, nach Schätzen zu graben, die eine so herrliche Ausbeute versprechen. — Und sie ward mir denn auch in ganzer Fülle, so dass ich, als das Werk nun völlig in unsere Notirung herübergetragen vor mir lag, nicht zu entscheiden vermochte, ob ich den Meistor der Harmonie, den Contrapunctisten, oder selbst den Aesthetiker mehr in ihm bewundern sollte.

Das *Magnificat* ist bekanntlich jener Lobgesang, den (Lucas Kap. 1, V. 46—55) die Mutter Gottes aussprach, als sie, nach der Verkündigung, in das Haus Zachariä trat, ihre Freundin Elisabeth dort zu begrüssen, und ihr kund zu thun, was der Engel zu ihr geredet. — Landgraf Moritz hat indessen, wie auch andere Componisten gethan, die 46, 48, 50 u. 52ste Stanze weggelassen, dafür aber als 6te die Worte: *Sicut erat in principio et nunc et semper, in secula seculorum*, aufgestellt und componirt. Es sind diese 6 Stanzen allzeit in einer besondern der 8 damals festgesetzten Kirchen-Tonarten verfasst, ja er hat diese Zahl, die Abweichung, welcher man

sich schon damals in diesen Tonarten bediente, nicht verschmähend, selbst überschritten. Diese achtmalige Composition eines Werkes von sechs Stanzen scheint ihm, um dem Psalmisten seine Achtung zu bezeigen, der da sagt: „Es ist keine Sprache noch Rede, da man nicht ihre (der Ehre Gottes) Stimme höre. Ihre Schnur geht aus in alle Lande, und ihre Sprache an der Welt Ende" — nicht genügt zu haben. Sie ist jedoch immer neu, indem sie immer kirchlich bleibt. Will doch Matthissons Nonne ihr Loblied dem Herrn in zarteren Tönen singen, als die Heerschaaren, die er vom Verderben gerettet, ihr *Te deum;* und bedarf der tiefgebeugte Sünder, im *miserere*, ebenwohl anderer Anklänge, als der, welcher sein Haupt froh erheben darf zu den Sternen?

Die Jahreszahl, welche das Werk führt, ist die von 1600, demnach kaum einige Jahre jünger, als Moritz, theils durch Hinwegräumen der in der Kirche noch vorhandenen Bilder, theils durch das Einführen des zu brechenden Brodes beim Abendmahl, seine Annahme des reformirten Cultus öffentlich beurkundete. Andere Kirchenkompositionen hat er, wie wir gesehn, später noch geschrieben. Hieraus aber lässt sich auf die Wahrscheinlichkeit schliessen, dass er, was die Musik beim Gottesdienst betrifft, mit den Stiftern der neuen Religionsgebräuche nicht einverstanden, seiner Kirche eine wohlthätige Ausnahme davon zugedacht.

Als ihn aber eben dieser Glaubenswechsel bald in namenloses Unglück verwickelte, als sich der dreissigjährige Krieg dazu gesollte, und Tilly bald mit 20,000 seiner Schaaren in Hessen plünderte, brandschatzte, brannte, und Moritz seine Festungen all dem Feinde überliefern, auch über eine Million Gulden bezahlen musste; als Ruhr und Pest verheerten, was Schwerdt und Flamme verschont hatten; und endlich das tief gebeugte Für-

stenherz beim Verluste geliebter Kinder blutete, die ihm der Tod theils in zarter Jugendblüthe, theils in Schlachten entrissen: da vermochte er solche schwer drückende Masse des bittersten Elendes nicht zu ertragen, und freiwillig vom Throne steigend, begab er sich in die Einsamkeit.

Zwar scheint sein Privatleben ihn, dann und wann noch zur Kunst zurückgeführt zu haben, wie man selbst aus der Handschrift seines *Magnificat* zu sehn glaubt; sind jedoch die darin sich befindenden praktischen Anmerkungen wirklich von seiner Hand, wie denn nicht anders zu glauben steht, so führen sie den traurigen Beweis, dass er Stunden des grollendsten Unmuthes gehabt. Mich hierüber weiter auszusprechen, kann und darf nicht in meinem Plane liegen.

So viel scheint aber gewiss zu seyn, dass der Componist des *Magnificat* allen Unbilden seiner Kirche ein Ende gemacht, und einer erhabnen, leidenschaftlosen Predigt wenigstens einen Choralgesang und ein Orgelspiel zur Seite gestellt haben würde, welche dieser nicht gerade zu entgegen wirken.

Dr. *G. C. Grosheim.*

Deutsche und Französische
Sänger und Sängerinnen
in Italien.

Dass sich, wie ich schon früher einmal geäussert habe, selbst in Italien der Mangel an Sängern immer fühlbarer macht, lässt sich aus zwei Erscheinungen schliessen, welche beide, als unwiderlegbare Thatsachen, über diese Behauptung in letzter Instanz entscheiden. Die erste ist, dass es in diesem Augenblicke in Italien keine geborne Italiänische Sängerin von erstem Range gibt; die zweite, wo möglich noch auffallender als die erste, dass Frankreich, dies, wie wir alle bisher geglaubt haben, unmusikalischte und gesangunfähigste Land der Erde, dazu bestimmt zu sein scheint, Italien mit Sängerinnen zu versehen.

Seit einigen Jahren haben sechs Französische Sängerinnen in Italien mehr oder weniger Ruf erhalten. Es sind folgende: Mainvielle Fodor, Féron, Comelli (Chaumel), Méric-Lalande und endlich Mlle. Deméray, welche zuvor bei'm Italiänischen Theater zu Paris angestellt gewesen, und demnächst in Mailand, oder Venedig, engagirt gewesen ist.

Da ich mir vorgenommen habe, nächstens eine allgemeine Charakteristik aller, auf den verschiedenen Italiänischen Theatern

Europa's singenden, Künstler und Künstlerinnen zu schreiben, in welcher die obengenannten Damen einen Platz erhalten werden; so soll ihrer hier nur mit ein paar Worten gedacht werden.

Das Glück, welches Mme. Mainvielle-Fodor in Italien und in Wien gemacht hat, ist bekannt; sie erwarb sich den Namen der ersten Sängerinn Europa's. Herrschte in Italien noch eine eigentliche ausschliessende Gesangsmethode und hätte sich dort nicht jener streng-klassische Gesangstyl, welcher unter dem Namen der Italiänischen Schule, noch vor 10—12 Jahren das Entzücken von ganz Europa machte, in eine allgemeine, physiognomielose Manier umgestaltet, Mme. Fodor, welche nichts weniger, als eine solche Schule, eigentlich gar keine, oder vielmehr ein *mixtum compositum* von Russischem, Deutschem, Französischem und Italiänischem Gesange besitzt, hätte, Trotz ihres kräftigen und gesunden Organs und der Biegsamkeit desselben, in Italien nicht gefallen können.

Das vorstehend Gesagte gilt in noch höherem Grade von den übrigen genannten Sängerinnen. Die Comelli (*alias* Mlle. Chaumel) debütirte vor etwa eilf Jahren zu Paris auf dem Italiänischen Theater, während der Direction der Mme. Catalani, in der Pucittaschen Oper: *Le tre Sultane*, und dann im *Matrimonio segreto* als Fitalma, und gefiel, obgleich gänzlich roh, ihrer

schönen, kräftigen Altstimme wegen, welche besonders im *Matrimonio segreto*, im Zankterzette der drei Frauen, bei den Worten: *Vergogna, vergogna*, bemerkt ward. Sie ging darauf nach Italien und bildete sich besonders zu Neapel so vortheilhaft aus, dass man sie dort für eine der ersten Altsängerinnen der jetzigen Zeit hält. Da sie, meines Wissens, ausser Neapel nie gesungen hat; so erklärt es sich, warum ihr Ruhm, so zu sagen, sich allein auf diese Stadt beschränkt.

Mme. Féron, ebenfalls und zu eben derselben Zeit unter Mme. Catalani auf dem Italiänischen Theater zu Paris engagirt, setzte das dortige Publicum durch die wachtelartige Geläufigkeit, mit welcher sie Triolenläufe durch halbe Töne in der höchsten Lage der Stimme zu machen verstand, in nicht geringes Erstaunen, ging dann, mit ihrem Freunde und Lohrmeister Puccitta, auf Reisen, wo sie in Deutschland einiges Aufsehn erregte und darauf nach Neapel. —

Mme. Méric-Lalande ward, vor etwa sechs Jahren, aus den Departements kommend, bei dem neuerrichteten Theater auf dem Boulevard Poissonnière engagirt, wo sie sich in einer kleinen Oper: *La Maison en loterie*, von Alexander Piccini, um so mehr bemerkbar machte, als niemand ein solches Talent auf einem Boulevardtheater zu finden geglaubt hätte. Sie ging darauf nach Italien und hat, sagt man, vor zwei Jahren während des Carnevals zu Venedig in der Meyerbeer'schen Oper: *Il Crociato in Egitto*, grosse Sensation gemacht.

Mlle. Déméray war zu meiner Zeit noch nicht öffentlich aufgetreten. Da man sie aber späterhin sogar neben der Pasta im Mozartschen Don Juan geduldet hat; so lässt sich schliessen, dass ihr eine nicht gewöhnliche Virtuosität eigen sein müsse.

Alle diese Sängerinnen sind **Französinnen**.

Aus **Deutschland** ist dagegen, so viel ich weiss, die ehemals berühmte **Häser** ausgenommen, überall kein Gesangskünstler nach Italien gegangen, noch weniger daselbst günstig genug aufgenommen worden, um zu einem längeren dortigen Aufenthalte bestimmt zu werden. Auch die bekannte, nunmehr verstorbene Sängerinn **Harras** (?) aus München hat ungefähr vor 10—11 Jahren während des Carnevals in Venedig gesungen, ist aber nie weder dahin, noch überall nach Italien, zurückgekehrt.

Die Franzosen singen also besser als die Deutschen? — Wenn ich diese Frage unbeantwortet lasse; so ist eine gewisse Schaam, ein übelverstandener Patriotismus, daran Schuld.

Aber selbst angenommen, dass die Franzosen nicht **besser** singen, so singen sie doch **regelrechter**, und dieser Umstand dürfte den genannten Sängerinnen ihren Beifall in Italien verschafft haben. In der Gesangskunst sind vielleicht mehr, als in jeder andern Kunst, **Hand-**

oder vielmehr **Kehlgriffe** zu erlernen, eben weil das Materiale, nämlich die Kehle, nicht unmittelbar, nicht im Wege physischer Anschauung, gehandhabt werden kann. Der Naturalismus kann bis zu einem gewissen Puncte ausreichen, lässt hernach eber im Stiche. Dass den Franzosen wenigstens die **Kehlgriffe** gelingen, haben sie ihrem Conservatorium und dem Ernste zu verdanken, mit welchem darin besonders das Gesangstudium getrieben wird. Mag der französische Gesang, besonders in Hinsicht auf den materiellen Klang, jener ästhetisch-poetischen Gemüthlichkeit entbehren, welche wir hin und wieder unter den Deutschen Künstlern antreffen, mag der Vortrag desselben mehr prosaisch-declamatorisch als poetisch sein; immer bleibt es ausgemacht, dass der Französische Sänger von heut zu Tage nicht auf's Gerathewohl und naturalistisch, wie die Deutschen, sondern mit vollem Bewusstsein, mit steter Beherrschung seiner Kräfte singt, dass er weiss, was er macht und dass er nichts macht, als was er weiss, dass er machen kann.

Man lasse den geübtesten Deutschen Sänger diese oder jene Arie vortragen; wenn sie Schwierigkeiten (gleichviel, ob geistige, oder materielle) enthält; so steht hundert gegen eins zu verwetten, die Summe dessen, was ihm gelingt, wird nicht grösser sein, als dessen, was er verfehlt. Warum? Weil er weder seine Kräfte kennen, noch den Gebrauch der Hülfsmittel hat anwenden lernen, mit einem Worte, weil er ein blosser Naturalist ist.

Nicht so die Französischen Sänger. Diesen gelingt, in der Regel, alles, denn, wie eben gesagt, sie machen nichts, als wessen sie sich mächtig fühlen und sie verstehen den rechten Gebrauch von ihren Mitteln zu machen. Schwächt auch dann und wann geistige oder körperliche Verstimmung ihre Leistungen; so geschieht dies bloss in der Quantität, und nicht in der Qualität: das Publicum sieht, dass nicht ihr Wollen, nicht ihr Können, sondern äussere, von ihrer Willkür unabhängige, Umstände, denen sie nicht leidend, sondern kämpfend unterliegen, am Misslingen Schuld gewesen sind; der Zuhörer ist befriedigt, wenn auch nicht im Wege des eigentlichen ästhetischen Genusses, sondern der Reflexion: wer im Zweikampfe streitend mit dem Aufwande aller seiner Kräfte unterliegt, erregt das höchste Interesse, indess dem Feigen, dem Unkundigen, blos ein mitleidiges Achselzucken zu Theile wird.

Daher kommt es, dass die Italiäner dem Französischen Gesange, ob dieser gleich weder dem Ausdrucke, noch dem Organe nach, ihr Wohlgefallen erregt, Beifall zollen; weil ihnen Absicht, Kunst, Bewusstsein, mit einem Worte, Virtuosität darin erscheint.

Mir ist dann und wann die Genugthuung wieder geworden, in musikalischen Dingen ein Prophet zu sein: Ich will daher hier eine abermalige Vorhersagung wagen und bitte das Publikum, sie *ad Protocollum* zu nehmen, da-

mit mir einstens, bei ihrer Erfüllung, die Ehre derselben nicht geschmälert, oder gar entrissen werde. *).

Ich prophezeihe also: bei der offenbaren Gleichgültigkeit, welche man in Italien, nicht für den Gesang, sondern für das Gesangstudium, zeigt, bei dem dort immer fühlbarer werdenden Mangel an Sängern (existiren doch, meines Wissens, nur noch in zwei Städten, zu Neapel und Mailand, öffentliche musikalische Unterrichtsinstitute), bei der wachsenden Vorliebe der übrigen Europäischen, ja Amerikanischen, Nationen für den Italienischen Gesang und der, daraus folgenden, im gleichen Maasse wachsenden Gehalte der Italianischen Sänger (durch welche diese mehr und mehr zum Auswandern werden veranlasst werden), von allen diesen Umständen begünstigt, werden, sollte sonst das Gesangstudium in Frankreich nicht allein vor wie nach mit demselben Ernste, sondern im Verfolge der Zeit, besonders in den Provinzen noch allgemeiner getrieben werden, immer mehr französische Sängerinnen und auch Sänger (besonders hohe Tenoristen, deren Mangel in Italien im Verhältniss zu ihrer Unentbehrlichkeit steigt, welche aber in Frankreich sehr häufig getroffen werden) nach Italien auswandern.

Von der andern Seite erregt es das lebhafteste Erstaunen, wenn man hört, wie, z. B., in Rom,

*) Der gegenwärtige Artikel war schon vor länger als einem Jahre an uns eingesendet. d. Red.

bei Gelegenheit der Kirchenmusiken, so zu sagen täglich, wie die Pilze aus der Erde, neue Sänger entstehen, welche, mit den vortrefflichsten Stimmen und der seltensten Kunstfertigkeit begabt, keinen andern Lehrmeister, als ihre eigene Anlage und das Anhören gemachter Künstler, gehabt haben.

Da kein Frauenzimmer in den Italiänischen Kirchen singen darf, da überdem an öffentlichen Orten, auf den Gassen und in Gesellschaften das Produciren durch den Gesang dem männlichen Geschlechte anständiger ist, als dem weiblichen; so lässt sich daraus die, verhältnissmässig weit geringere, Anzahl der Sängerinnen vor den Sängern erklären.

G. L. P. Sievers.

Logogryph.

Durch reiche Segensbande
Verbindet's ferne Lande.
Es bringet Vielen Glück,
Doch Vielen Missgeschick,
Baut Häuser gross und klein,
Und — reisst sie wieder ein.

Willst für das zweite Zeichen
Ein andres du ihm reichen,
Wird's eine Künstlerin,
Die einst mit Musensinn,
Uns Bilder zart und tief
In's höhre Leben rief.

Von Neuem umgestaltet
Den Laut, siehst du entfaltet
Den Meister, dessen Hochberuf
Ein heilig hohes Werk erschuf:
Seraphsharfen klingen,
Auf der Andacht Schwingen
Flügelt seiner Töne Macht
Uns aus tiefer Schmerzensnacht
Zu des Meisters Vaterland,
Dem sein hehrstes Werk verwandt.

Th. v. Haupt.

Aphorismen
über
Musik aus verschiedenen Schriftstellern.
Mitgetheilt von A. Wendt.

I.

Hamann sagt von seinem ersten Jugendunterricht: »Alles geht verloren, wann das Urtheil nicht bei Kindern gezogen wird, wenn sie ohne Aufmerksamkeit und Verstand fertig gemacht werden.

Es ist eben so wie in der Musik, wo die Finger nicht allein, sondern hauptsächlich die Ohren und das Gehör, gelehrt und unterrichtet und geübt werden müssen. Wer noch so geschwind und richtig ohne Gefühl der Harmonie ein Stück oder hundert gelernt hat, spielt wie ein Tanzbär in Vergleichung des elendesten Geigers, der seine eignen Grillen auszudrücken weiss — Dieser Ausspruch enthält fürs erste die allgemein anerkannte Bemerkung, dass der musikalische Unterricht nicht blos mechanisch seyn durfe, sondern auch die Fähigkeiten des Geistes durch das Gehör in Bewegung setzen müsse, vornehmlich die Prüfung der Töne und Beurtheilung ihrer Reinheit durch das Gehör — was bei Instrumenten, auf welchen der Ton mehr von der Willkühr des Spielenden abhängt, in einem höhern Grade der Fall ist, als beim Clavierspiel. — Dann aber erklärt er uns auch, worauf der den Geist ansprechende und rührende Vortrag hauptsächlich beruht. Der Vortrag muss von einer selbstthätigen Kraft des Tonkünstlers, nicht von einer eingelernten Fertigkeit ausgehen. Letztere kann man zu einer hohen Feinheit und glänzenden Virtuosität steigern, aber das leichteste Tonstück, mit entsprechender Empfindung vorgetragen, ist mehr werth, als ein Bravourstück ohne äussere Fehler mit der Genauigkeit einer pariser Flötenuhr abgeorgelt. Hierin liegt der Grund, warum, und worin Pianofortevirtuosen so oft gegen einen an Fertigkeit schwachen Dilettanten zurückstehen.

II.

Ernst Wagner erzählt in seinem Historischen A B C eines vierzigjährigen Fibelschützen: »Pfeifen hat mir in

meinem Leben mehr, und besonders öfteres und längeres Vergnügen gewährt, als alle übrige Musik zusammengenommen. Ich hatte nehmlich von jeher ein vortreffliches musikalisches Gedächtniss. Als achtjähriger Knabe machte ich zufällig die Entdeckung, dass ich denselben Ton zugleich singen und pfeifen könne. Ich bildete diese Gabe aus, lernte sehr bald den Diskant von jeder Melodie pfeifen, und den Bass dazu brummen, und wusste endlich, vermöge des sogenannten Doppelpfiffs und meiner geschmeidigen Stimme, vom Discant und Bass noch so viel Zeit abzumüssigen, dass ich jetzt sogar im Stande bin, das, was mir bei Lieblingsstellen vom Tenor und Alt unentbehrlich ist, auch noch mit hören zu lassen. Meine Freunde haben dies Talent oft bewundert, welches wahrscheinlich mein höchstes Erdenglück begründet hat, indem vielleicht Niemand auf Erden der Tonkunst so reiche, stille, einsame und hoechst wunderbare Genüsse abzugewinnen vermag, als ich.« Der musikkundige Friedrich Mosengell bestätigt dieses in seinen kürzlich erschienenen Briefen über Wagner. »Sein Clavierspiel« sagt er unter andern »accompagnirte er mit den lächerlichsten Possen halb pfeifend, halb singend; so dass der Sanglaut äusserst künstlich das Pfeifen in der Sekundstimme begleitete. Dabei gab es die unerhörtesten Coloraturen und Triller mit einem seltsamen Murmeln und Zischen untermischt.« Dass der Besitzer eines so seltsamen Talents je mehr er es ausbildet, desto mehr Vergnügen und Belustigung sich und andern damit verschaffen könne, ist begreiflich; schon die Befriedigung des Spieltriebes, der sich hier auf eine von dem Gewohnlichen abweichende Weise thätig äussert, gewährt dem lebhaften Geiste grosses Vergnügen. Hierzu kommt vielleicht das Komische der Wirkung, welches ein solches Selbstaccompagnement ohne Hülfe eines Instruments hervorbringt. Ein reicher Genuss lässt sich aber bei der Unvollkommenheit der dadurch hervorgebrachten Töne nur bei sehr geringen Ansprüchen an die Musik annehmen.

Was die physischen Bedingungen eines so seltsamen musikalischen Talents anlangt, so verdienten sie einer besondern Untersuchung.

Die Elemente des Gesanges.

Von

Horstig.

Gesang und Gesangbildung stehen jetzt an der Tagesordnung. Man spricht davon wie von einer Sache die zum Tone gehört. Man interessirt sich dafür mit einer Lebhaftigkeit, die, was nicht immer zu geschehen pflegt, in Leben und Handlung übergeht und überall, fast auf jedem Boden, Blätter, Blüthen und Früchte hervortreibt. Man hat, was noch mehr sagen will, die Sache aus einem höhern Gesichtspunkte aufgefasst, man betrachtet sie nicht mehr als einen unschuldigen Zeitvertreib, sondern als ein Bildungsmittel, welches nicht bloss zur Entwicklung vorzüglicher Anlagen, sondern überhaupt zur Entwicklung menschlicher Anlagen diene.

Diese Erscheinung unsrer Tage wird von manchen für eine ausnehmend gute Vorbedeutung für die Schule des Geschmacks genommen werden, und gleichwohl könnte leicht das Gegentheil erfolgen; die gewünschte Beförderung des Geschmacks könnte leicht in eine Beförderung der Geschmacklosigkeit, die gepriesene Natur des neuen Unterrichts in eine völlige Unnatur verwandelt werden. So ist es mancher preiswürdigen Idee ergangen, die das Unglück hatte, von der Menge halbver-

standen zu werden und bey der Ausführung in unbehilfliche Hände zu gerathen. Doch davon ein andermal.

Jetzt sey es uns vergönnt, mit den Verständigen über das Wesen des Gesanges zu sprechen, und die einfachen Bestandtheile desselben aus seiner eigenthümlichen Beschaffenheit hervorzusuchen.

Wissen denn die meisten, denen der Unterricht in der Gesangbildung überlassen bleibt, was das heissen wolle: singen lernen. Sie selbst haben es nicht gelernt. Das gestehen sie ein, durch die Begierde, womit sie die bisher vermisste gute Anweisung zum Singen ergreifen. Das wusste man vorher schon, weil man sie niemals singen hörte, ausser wenn sie Unterricht ertheilten. Noch jetzt halten sie das Singen für eine Kunst, die Noten zu treffen, richtig zu pausiren und alle vorgeschriebenen Forte und Piano zu beobachten. Man kann zugeben, was doch bey vielen nicht leicht zugegeben werden kann, dass sie selbst eine gute Stimme haben, dass sie keine falschen Töne hervorbringen, dass sie ein sicheres Zeitmass besitzen. Weder diese Eigenschaften, noch das fertige Notenlesen macht sie schon zu guten Sängern.

Der Gesang will vom Gesange gelernt seyn. Man kann ihn verbessern durch eine gute Anleitung. Aber zum schönen Gesange wird er nim-

mermehr hey dem, wolchem die Netur die Orgaue des feinen Gehörs und der biegsamen Kehle, so wie die Gahe der glucklichsten Nachahmung und der leichtesten, hilldhaften Hervorbringung versagt hat. Auf diesen Umstand und euf die Marter, die daraus erwächst, wenn jeder ohne Unterschied der Natur ehtrotzen soll, was sich auf keine Art von ihr erzwingen lässt, nehmen unsre Gesangschulen, wo einer mit dem andern, ohne Auswahl und ohne Bezug auf sein Bedürfniss, in Reih und Glied gestellt wird, nicht die mindeste Rücksicht. Lassen wir diesen ersten Grundfehler einer bessern Gesangbildung dahin gestellt seyn.

Wir nehmen an, der Schüler des Gesanges hahe die zum guten Singen nöthigen Erfordernisse, und es sey ausgemacht, dass ohne gründlichen Unterricht er niemals gut werde singen lernen, welches sind nun die wahren Grundlinien des schönen Gesangs? — — „ein richtiges Tactgefühl, eine genaue Eintheilung der Zeit in 2 und 3.“ Mit dieser Uebung, die in den meisten Singschulen durch das unleidliche Fusstampfen dem Ohre, welches für den leisesten Wohllaut empfänglich gemacht werden soll, eine Stimmung giebt, die nicht leicht naturwidriger hätte erdacht werden können — mit diesem Missleute für Ohr und Auge (denn auch der Kopf und die Hände arbeiten mit dem Fusse zugleich), mit diesem Ahspruche eines Naturgefühls, welches jeden unverwahrlosten Sinn von selbst zur leichten Wahrnehmung

des Uebereinstimmenden führt und alles Gleichförmige zum Maasstabe des Ungleichförmigen macht — mit dieser Beeinträchtigung des wahren Schönheitsgefühls beginnt der neue Unterricht. Noch mehr, er verweilt sich dabey, noch eh er an den Unterschied der Töne kommt, d. h. zu den eigentlichen Bestandtheilen des Gesanges, so lange, dass, ausser der unbezwinglichen Lernbegierde eines Kindes, die alles ergreift, was ihrem Vermögen dargeboten wird, wohl in der Welt nichts andres den Lehrling bey gutem Willen erhalten würde.

Nach diesen Vorübungen, die so weit getrieben werden, als das Stumpf- oder Scharfmaas des Lehrers in der Zeitabtheilung es verlangt, folgt die Uebung in der Scala. Der Schüler muss lernen, drey ganze Töne und einen halben Ton, wie er sie zum Glück von seiner Kindheit an aus allen gangbaren Melodien in sein Gehör schon aufgenommen hat, hintereinander so regelmässig absingen, als wenn die Töne gar nicht anders auf einander folgen könnten. Versuche es doch nur einmal einer der geübtesten Sänger, eine Stufenfolge von sieben ganzen Tönen, woraus unsre Octave wirklich besteht, völlig rein zu singen. Ob er das wohl im Stande sein sollte?

(g a h cis dis f g)

Dann folgen die Uebungen im Notentreffen, die Sprünge zur Terz, zur Quart u. s. w., die meistens nur eine Wiederholung der Scala mit eingeschaltenem Haupttone bey jeder Stufe sind.

Wir wollen nicht weitergehen. Ein jeder, der nicht bey der Oberfläche stehen bleibt, wird he, greifen, dass der musikalische Elementarunterricht unsrer Zeiten die wahren Elemente noch lange nicht erfasst hat.

Des Gesanges Elemente sind die singenden Töne in ihren Grund-Bewegungen und Verhältnissen, die dem menschlichen Ohre die angenehme Befriedigung gewähren, welche kein anderes Berühren unserer Hörwerkzeuge uns gewähren kann.

Was vernehme ich, wenn ich singen höre? — eine anmuthige Folge von gefälligen Tönen, abgezogen von dem Wohlklange, den das Zusammentreffen mehrerer Gesangstimmen hervorbringt. Bey einem schönen Gesange also frage ich mich: was macht den Gesangton an sich schön und anmuthsvoll? und was macht den Reiz der Bewegung bey einer Folge solcher Töne aus?

Was den Ton an sich, und also auch den Gesangton schön macht, das ist der Ton selbst, insofern das, was ich vernehme, mehr oder minder Ton ist. Das ist kein Ton, wird der Kunstverständige sagen, wenn er einen schlechten Sänger kreischen hört. Weder a noch h kann ich ihn nennen, und wenn es eins von beyden seyn soll, so wird die reine einförmige Schwingung, die das Wesen des Tones ausmacht, durch so viele Zwischenklänge verdunkelt, dass ich weit mehr von dem, was kein Ton ist, in meiner Tonem-

pfindung gestört, als von dem Tone selbst befriedigt werde. Nimm eine reine Saite, nimm ein rein geschliffenes Glas von einer Harmonika, bringe sie zum Tönen, und wenn dein Athem in der Luftröhre zu einem solchen Anklange gebracht werden kann, dann sage, dass du einen Ton hervorgebracht hast. Jeder Ton an sich muss rein seyn. Sonst ist es entweder kein Ton, oder es ist nicht der verlangte, der mit der ausdrücklichen oder vorausgesetzten Angabe übereinstimmt. Beym Singen kann der Ton nur rein werden durch eine reine Kehle und durch die Wissenschaft, die Luftröhre so lange, als der Ton gehört werden soll, in gleicher, fester Spannung zu erweitern oder zu verengen. Anmuthig wird der Gesangton durch den zarten Bau und die geschmeidige Festigkeit der Organe, von denen die Bildung des Tones, wie der schöne Guss von der schönen Form abhängt. Dies sind die ersten Grundbegriffe vom Ton, die ich vor allen andern bey der Gesangbildung zu entwickeln habe; an Singübung ist gar nicht eher zu denken, bevor nicht diese Begriffe gehörig aufgefasst worden sind.

Also nur einen Ton verlange ich, bevor ich ans Singen komme, gleichviel ob es ein lauter, oder schwacher sey, (diesen Unterschied werden wir bald machen lernen), ob er eine, oder fünf Secunden aushalte, wenn es nur ein tönender Ton und zwar so tönend ist, dass es der nähmliche Ton bleibt, so lange er vom Athem fortgetragen wird. Dieser Ton wird anmuthig durch das völ-

lig Ungezwungene der Luftausströmung, durch die freye Oeffnung des Mundes und durch den ganz von unserm Willen regierten Druck auf die Lunge, der die Luft zum Ausströmen bringt.

Für einen solchen Ton verlangen wir ein Zeichen, um uns beim Anblicke desselben wieder an die Sache zu erinnern. Unter allen sichtbaren Zügen, die wir mit der Hand erschaffen können, gibt es kein deutsameres für den singbaren Ton, als eine einfache Linie ————. Man fange sie mit dem Tone an zu ziehen und führe sie langsam so lange fort (ohne Erhöhung und ohne Vertiefung) als der Ton fortgesungen wird.

Zum vollständigen Begriffe des Tones gehört der empfundene Unterschied von Höhe und Tiefe. Ein verlangter Ton darf nicht höher und nicht tiefer seyn, d. h. aus keiner engern und aus keiner weitern Kehle als die des Vorsängers ist, hervorgehen. (Hoffentlich wird man in der Folge junge Sopranisten nicht immer von Bassisängern unterrichten lassen und verlangen, dass sie jeden vorgesungenen Ton um eine Octave höher nehmen sollen.) Doch kann jede unverknöcherte Kehle eben so leicht einen höhern als einen tiefern Ton hervorbringen, nur wird es dem Ohre eines jungen Sängers, der einen andern Ton als den vernommenen hervorbringen soll, nicht gleichgültig seyn, um wie viel der andere Ton höher oder tiefer seyn soll, als der erste. Durch die angenommenen brauchbaren Töne in der Tonleiter

sind diese Unterschiede bestimmt. Wir steigen durch ganze und durch halbe Töne auf- und abwärts; aber es würde dem Gesanglehrer unendlich schwer fallen, in dem ungeübten Sänger den Begriff von einem ganzen oder halben Tone durch willkührliche Angabe festzusetzen. Selbst in bekannten Melodien steigen wir nicht durch ganze oder durch halbe Töne auf- und abwärts, sondern abwechselnd durch beyde und noch dazu in einem nicht völlig gleichen Abstande. Leichter wird sich der Unterschied von Höhe und Tiefe in seiner Bestimmtheit auffassen lassen, wenn das Ohr Töne gegen einander hält, von denen der eine grade nur die halbe Schwingungslänge des andern hat, d. h. um eine Octave höher als der andere steht. Hier ist, bey der fühlbarsten Verschiedenheit, die Uebereinstimmung so merklich, dass man in der musikalischen Bezeichnung diese beyden weit von einander abstehenden Töne mit gleichem Namen benennt, und in der Harmonik sie völlig wie einen Ton behandelt.

Also Octaven lerne man zuerst in möglichster Reinheit singen, nachdem man den ersten Ton rein und schön hervorzubringen gelernt hat. Noch reiner wird der erste Ton und noch bestimmter aufgefasst, wenn man seine Octave damit vergleichen lernt. Diese Vergleichung wird dem Ohre durch das gleichzeitige Angeben der Octave mit ihrem Haupttone sehr erleichtert, wenn beyde Töne von zwey Stimmen auf einmal vorgetragen werden. Erst in der Folge lässt man die Octa-

ventöne nach einander singen und zwar so, dass von dem einen immer wieder auf den andern zurückgegangen wird, und der letzte dieser Töne noch vollkommen die reine Höhe des ersten hat. Denn gewöhnlich sinkt der Ton bey angehenden Sängern, so wie die Spannung der Stimmröhre nachlässt. Mit der Octave wird zugleich der erste Umfang einer jungen Stimme bestimmt. Dieser Umfang erhält sein Maas von der gleichen Stärke, Anmuth und Leichtigkeit, womit der nämliche Ton in der Höhe und in der Tiefe erreicht werden kann.

Sind auf diese Weise das Ohr und die Luftröhre des Sängers eingestimmt, und hat der Lehrling praktisch das reine Verhältniss 1 : 2 der Tonschwingungen fassen und begreifen gelernt, dann mögen die Verhältnisse 3 : 4 : 5, die in der Fortsetzung 4 : 5 : 6 den reinen Dreyklang und bey der weitern Fortsetzung 4 : 5 : 6 : 7 den reinen Vierklang, (oder mit andern Worten, den einfachen und den Septimeneccord) bilden, die Fortsetzung in der Uebung verschiedener von einer angenommenen Tonica abhängenden Töne ausmachen. Vor allen Dingen der reine Dreyklang, dessen sichtbare Bezeichnung nicht sinnbildlicher, als durch drey übereinander gelegte Linien dargestellt werden kann.

Denke der geübte Sänger sich darunter die drei untersten Notenlinien einer mit dem Discant-

oder Bassschlüssel versehenen Singstimme (c e g oder g b d). Unter allen von uns anerkannten und zum Gebrauch bestimmten Tonverhältnissen sind diese nächst den Octaven die reinsten und vollkommensten und eben deswegen auch die fasslichsten und nachahmlichsten für junge Sänger. Sie sind ausserdem als die wahre Grundlage aller Harmonie und Melodie, als die Stützen und Pfeiler aller Tonfortschreitungen, als die Wendepunkte aller auf- und absteigenden Bewegungen anzusehen. Ihren Inhalt muss der Meister wie der Schüler bey der Anlage und Ausführung eines jeden Tonstückes fest im Sinne haben, auf sie muss er sich berufen bey allen Abweichungen, sie muss er zum Führer und Wegweiser behalten auf allen Irrwegen des Gesanges.

Lerne also jeder Sänger in diesen drey Linien die wahren Grundzüge des reinen Gesanges erkennen. Lerne der Anfänger sich an diese Accordtöne halten, bevor er sich zu irgend einer Scala führen lässt. Lasse er sie sein Solfeggio seyn, so oft er sich im Halten grosser, reiner Töne üben will; und nicht eher, bis er diese Töne in ihrer völligen Reinheit fühlend und nachahmend aufgefasst hat (wobey dem Lehrmeister der oben bey der Octave angeführte Vortheil des Zusammenstimmens zu Statten kommen wird), gehe er zu den Stufen über, die uns bey der Notenkunde durch die Noten oder Punkte in den Zwischenräumen auszufüllen gelassen worden sind. Er wird alsdann ohne Schwierigkeit begreifen, warum

die Quarte der grossen Terz um einen sogenannten halben Ton näher stehe, als der Quinte. Sie giebt je den Wohlklang 3:4, der vom Ohre wohl empfunden wird, so oft sie von dem Sänger in das umgekehrte Verhältniss der Quinte gesetzt wird. So bildet sich unter Voraussetzung der natürlichen Stufenleiter



der erste Anfang unsrer künstlichen Stufenleiter



die durch Ausfüllung des Terzenraumes



von der Quinte bis zur Tonica reicht, und eben so leicht wieder von der Tonica bis zur Quinte in diatonischer Folge hinaufgeführt werden kann.

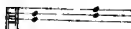
Hat man nach dieser Methode die fünf ersten Töne rein gewonnen



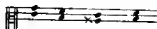
so werden die übrigen analogisch leicht zu bilden seyn



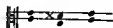
Mit den Accordtönen sind zugleich die Verhältnisse einer grossen und einer kleinen Terz gegeben worden.



Leicht wird das Ohr den gleichen Abstand in der kleinen Terzenfolge



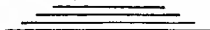
so wie den in der grossen Terzenfolge



fühlen lernen. Wir übergehen hundert andere Vortheile, die sich aus dieser Tonentwickelung herleiten lassen.

Sobald der Sänger des harmonischen Dreyklangs vollkommen mächtig worden ist, leite man ihn zum harmonischen Vierklange, dessen Bezeich-

nung ihm am deutlichsten durch vier über einander liegende Linien versinnbildet werden kann.

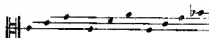


Denke der geübte Sänger nur unter diesen vier Linien sich die ersten Linien der Bassstimme (g h d̄ f̄) Die natürliche Stufenfolge dieser vier Linien führt ihn unwillkührlich zur Quarte



Und wenn er die Quarte wieder sich zum Haupttone macht, führt sie ihn von einer Quarte zur andern durch alle zwölf Töne, bis er wieder zu dem ersten Tone gelangt. Die Wichtigkeit einer solchen Singübung, die durch alle Tonarten führt, wird erst in der Folge recht erkannt werden.

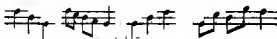
Das sichere Finden der Quarte in einer jeden Tonart oder von einem jeden Haupttone ist dem Sänger schon darum überaus vortheilhaft, weil die Quarte ihm den Schlüssel zur Sexte reicht, die ihre grosse Terz ausmacht. Das wussten schon die alten Meister, dass der junge Sänger im Treffen nicht mehr fehlen würde, wenn ihm nur einmal der Quinten- und Sextenaccord recht geläufig wäre.



Haben wir bisher nur von einzelnen Tönen und ihren Verhältnissen gegen einander gesprochen (worauf die ganze Lehre von den Intervallen beruht), so ist es nothwendig, noch ein Paar Worte von ihrem rechtmässigen Aufeinanderfolgen, d. h. von ihrer melodischen Verbindung zu sagen, denn beym Gesange ist an keine andere Verbindung zu denken, so lange wir nicht mehr als eine Stimme singen lassen.

Auch die melodische Verbindung der Gesangtöne wird durch ihre harmonischen Verhältnisse bestimmt. Keine Melodie, die ihres Nahmens werth seyn will, ist etwas anderes als eine Folge von Accordtönen, auf denen sie ganz eigentlich beruht, zu denen sie am öftesten wiederkehrt und auf denen sie am liebsten verweilt. Alle andern Töne in der Melodie sind blosse Uebergänge oder Vorhalte, blosse Ausfüllungen oder Verzierungen, die ohne wesentlichen Nachtheil des Ganzen weggelassen, zu keiner Zeit aber ohne Auflösung in ihre Haupttöne eingeführt werden dürfen.

Die Melodie steigt auf und ab mit und ohne ihre Beyhilfe .



Sie verkürzt und verlängert die Dauer ihrer Noten, wie es die Haupttöne gebieten



und bringt dadurch ein Bewegungsmaass hervor, welches sich bey strenger Befolgung in Takt verwandelt.

Hier sey es erlaubt zu bemerken, dass der Takt nichts weniger als eine wesentliche Grundbeschaffenheit des Gesanges ausmache. Es kann der Gesang, der schöne Gesang, der schönste Gesang vollkommen bestehen ohne Takt. Die Natur eines guten, ausdruckvollen Vortrags verlangt es sogar. Nur einem Drescher kann der abgemessne Schlag der Flegel auf der Scheurentenne ein Wohllaut seyn. Wohl liebt die Seele das Gleichmaass und das Ebenmaass, doch nicht um der Gleichförmigkeit willen, die nichts als Ueberdruss und Ekel erzeugen kann, sondern um der Uebereinstimmung willen, die das Auffassen und Begreifen des Gefälligen erleichtert. Ohne abgemessnes Zeitmaass würde es keine Vielstimmigkeit geben, kein Zusammentreffen von dem, was zu gleicher Zeit gehört werden soll. Dieser in dem

ganzen Gebiete der Tonkunst allenthalben so sichtbare Erzeugungsgrund des abgemessnen Zeitmasses, der in der Fussbewegung des Tänzers seinen ersten Ursprung suchen mag, ist noch von keinem Tonkundigen gehörig gewürdigt worden. Wir müssen die Zeit erwarten, wo über das Wesen der wahren Schönheit in der Natur und Kunst auf unbefangene Gemüther ein helleres Licht verbreitet werden dürfte, alsdann wird auch das Kapitel von Eurythmie in Poesie und Tonkunst seine Würdigung empfangen.

Noch haben wir vom Gebrauch der Sprache beym Gesange nichts gesagt. Das Absingen verständlicher Worte, die den Gesangtönen untergelegt werden, gehört noch weit weniger, als alles andere, zum Wesentlichen des Gesanges. Durch Sprechtöne wird jeder Gesangton verdunkelt, welcher Art sie auch seyn mögen. Kein i und u, kein ö und ü lässt sich vor dem Richterstuhle des Wohllauts rechtfertigen, noch weniger ein scht und pfl und mpfst. Noch weit gefährlicher aber sind die deutsamen Worte mündlicher Rede in der hohen Poesie der Musik für das zarte Gefühl des unaussprechlichen Zaubers einer leise angeregten Fantasie durch schöne Töne.

Mag immer sich die Menschenstimme in deutsamen Lauten von jeder andern unterscheiden, nur bereden soll uns niemand, dass unserm innern Bildungsvermögen durch beschränkende Worte eine freiere und seinem Wesen angemessnere Sphäre eröffnet werde.

Horstig.

Recensionen.

Biographie *W. A. Mozart's.* Nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile. Von *Georg Nikolaus von Nissen*, Königl. Dänischem wirklichem Etatsrath und Ritter vom Danebrog-Orden etc. etc. Nach dessen Tode herausgegeben von *Constanze, Witwe von Nissen*, früher *Witwe Mozart*. Mit einem Vorworte von Dr. *Feuerstein* in Pirna.

Leipzig 1828. Gedruckt und in Commission bei Breitkopf und Härtel
XLIV und 709 S. 8.

und

Anhang zu W. A. Mozarts Biographie u. s. w., wie oben.

Leipzig 1828. Breitkopf u. Härtel. 220 S. 8.

Wie lebhaft seit lange der Wunsch einer möglichst vollkommenen und zuverlässigen Lebensbeschreibung *Mozarts* in unserm Vaterlande sich ausgesprochen, ist zur Genüge bekannt. Eine höchst erfreuliche Bestätigung bietet unter andern das, gegenwärtiger Schrift vorgedruckte, Subscribentenverzeichniss dar, welches, von S. XXV bis XLIV, viele hohe und höchste Personen, unter ihnen die gefeiertesten Namen unseres Vaterlandes, ausserdem aber auch ganze Kapellen, z. B. die königl. zu Berlin, namhaft macht. Nun entsteht die Frage, in wie fern die vorliegende Arbeit diesen Wunsch erfüllt.

Gewiss kann man Zuverlässigkeit als die erste Forderung bezeichnen, welche, nach so manchen früheren, mehr oder minder gelungenen Versuchen, jenes bedeutende Künstlerleben zu schildern, an eine neue Darstellung zu richten scheint. Daran schliesst sich das Verlangen, über das Bekannte hinaus, einen tiefern Blick in die geheimen Verknüpfungen des Lebens und Wirkens zu thun, deren goldne Frucht, in nie alternder Schönheit, vor uns steht. Nicht den Geist selber zu erklären, können wir erwarten, noch die Elemente nachzuweisen,

aus welchen er seine Sonnensysteme bildete, — aber liebend seine frühesten Spuren aufsuchen, sie die Lebensbahn hinan begleiten bis zum reinsten Mittag voll Kraft und Leben, die Geschichte seiner tausendfachen Entfaltung im Grossen wie im Kleinen erkennen, — das wollen wir, das war bei Mozart bisher nur theilweise möglich. Dazu kommt endlich der Wunsch, auch in Hinsicht der Form und Darstellung eine, des Geschilderten würdige, Vollkommenheit erreicht zu sehen.

Nun liegt es am Tage, es ist bis jetzt über Mozart keine auf ähnliche Weise, wie die vorliegende, beglaubigte Sammlung erschienen. Hr. von Nissen hatte, nach Dr. Feuersteins Vorwort, S. IX f., seit mehreren Jahren mit der Sammlung des Stoffes sich beschäftigt, bis er durch den Tod, am 24. März 1826, in dieser Bemühung gestört wurde. So darf man also den Aussprüchen über die Treue seiner Darstellung, in N.s Vorrede S. XIX ff., wohl vertrauen; obgleich freilich nicht ganz klar ist, in wiefern sonst achtungswerthe Zurückhaltung und Schonung des Andenkens Verstorbener, ihn vielleicht auch zur Unterdrückung wesentlicher Thatsachen bewogen haben könnten. Im Allgemeinen aber wird immerhin diese Biographie als ein Correctiv aller früher vorhandenen gelten müssen, und in diesem Anspruche sich kräftig behaupten. Dazu trägt vorzüglich bei die Ausführlichkeit der Nachrichten über Mozarts Jugend, seine ersten Jahre und Reisen unter dem Einflusse des Vaters, welche in den hier mitgetheilten Briefsammlungen des Vaters und des Sohnes enthalten sind. Nun erst sind wir im Stande, uns von der, bewundernswürdig frühen und sichern Entwicklung des grossen Geistes, ein wahres Bild zu machen, und glücklicher Weise bleiben uns diese vertraulichen Mittheilungen zur Seite, bis zu Mozart's Blüthenzeit in Wien, die mit der Entführung, 1782, beginnt. Leider hören hier die Briefe auf, und so finden wir uns, in dieser bedeutendsten Epoche, durch die neue Biographie nur wenig gefördert. Ob es Hrn. von Nissen bei längerem Leben gelungen seyn möchte, auch hier neue Aufklärungen zu

geben, steht dahin. Erfreuen wir unterdessen uns dankbar an dem Dargebotenen! — Allerdings würde der Genuss desselben durch eine kleinere, weniger compilatorische Darstellung, ungemein erhöht worden seyn. Sieht man sich beim Lesen der neuen Arbeit alle Augenblicke an längst Gelesenes erinnert, erkennt man nicht selten die verschiedensten Schreibarten zu einer wundersamen Mosaik zusammengefügt, wo mitunter noch die Fugen und Ritzen befremdend vorstehen, so füllt es in der That schwer, das Verlangen nach einer vollendeten Schilderung Mozarts zu unterdrücken, die freilich dem Umfange nach vielleicht auch nicht der Hälfte der gegenwärtigen Zusammenstellung des Verschiedenartigsten gleichkäme, dafür aber die Weihe eines begeisterten Gemüthes, den Reiz tiefer Einsicht in sich trüge, die, selbst ein Einem Guss, auch den Leser zu einer kräftigen Gesammtanschauung des unvergleichlichen Tondichters erhübe. Es ist zu hoffen, sie bleibe nicht stets blos ein frommer Wunsch.

Sollen wir nun in der Kürze den Inhalt des Ganzen angeben, so muss unsre Aufmerksamkeit zunächst sich auf dasjenige wenden, was jetzt zum erstenmal bekannt wird. Zeit und Raum gestatten keinen Auszug alles Denkwürdigen, und so sei es für's erste ein einigen Andeutungen genug. Folgende Abschnitte umfasst die Biographie: 1) Die vierundzwanzig ersten Jahre von Mozart's Leben, in dieser acht Reisen mit seinem Vater, nach München, Wien, Paris, London, Holland, Rom, Meiland, von 1762 Jan. bis 1774, Decemb., dann seine neunte Reise mit der Mutter nach Paris, September 1777. Nun folgt 2) Manches über Mozart's Aufenthalt in München, und endlich in Wien, seit dem November 1780, woran sich die Nachrichten über seine glänzendste Zeit und deren Schöpfungen, seine Vermählung, die spätern Reisen, den Prager Aufenthalt, endlich seinen Tod knüpfen, S. 437 — 621. Den Beschluss macht ein Abschnitt, worin M. als Künstler und Mensch geschildert wird. — Die Geschichte der ersten Perioden, namentlich der Reisen des Knaben M.

mit seinem Vater, von 1762 bis 1775, liegt vor, in einer Reihe von Briefen des Vaters, Leopold Mozart, an den Kaufmann Hagenauer zu Salzburg, dann aber vorzüglich an seine Gattin. Seit der italienischen Reise, 1769, finden sich auch Briefchen des jungen Mozart an Mutter und Schwester. Mit der Pariser Reise des Sohnes, 1777, beginnen die Briefe desselben an seinen Vater, die sich später über den Münchener Aufenthalt und seine Niederlassung zu Wien, 1781, verbreiten, und im Julius 1784 aufhören.

Es liegt in der Natur der Sache, dass letztere bei weitem das grösste Interresse erregen; desto mehr müssen wir beklagen, aus der spätern Epoche keine bedeutsame Zeile eigener Hand von dem göttlichen Meister, nur Worte über ihn, zu erhalten.

Die Erzählung von Mozart's Kinderjahren wiederholt ziemlich das Bekannte. Frühe erweckte sein Ohr für Töne, genaart mit der zartesten Empfindlichkeit, und von dem Vater, einem klugen, humoristischen Manne, mit Liebe und Stolz gebildet und gepflegt. Der Vater, Leopold Mozart, geb. 14. December 1719, seit 1743 Violinist in der Fürst-Erzbischöflichen Kapelle zu Salzburg, 1756 Herausgeber der berühmten Violinschule, 1762 Vice-Kapellmeister zu Salzburg, gest. daselbst am 28. May 1787, war seit 1743 mit Anna Berlina verheirathet, und hatte sieben Kinder, von welchen nur Marianne, geb. 29. August 1751, 1784 vermählt mit Hrn. von Sonnenburg, seit 1802 als Wittwe in Salzburg lebend, und Wolfgang Gottlieb (Amadeus) Johannes Chrysostomus, geb. 27. Jan. 1756, leben blieben. Es findet sich ein freundlicher Brief Ch. F. Gellert's an den Vater Mozart, S. 10 f. Der kleine Mozart bewies sich überaus gelehrig, nicht blos für Töne, auch für die Rechenkunst, S. 17. Von der ersten Reise des Vaters mit beiden Kindern nach München, 1762, 12. Jenuar, sind keine Briefe vorhanden. Desto mehr erfahren wir von der zweiten Reise, nach Wien, d. 19. September 1762. Die beiden Wunderkinder, vor allen der Knabe, zogen die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich,

mussten bei Hofe erscheinen, und erhielten reiche Geschenke. S. 22 — 24. Bis jetzt hatte Wolfgang nur das Pianoforte gespielt. Jemand schenkte ihm eine Geige, und bald machte er darauf staunenswerthe Fortschritte. Am 12. Junius 1763 kam er in München an, spielte vor dem Churfürsten, begab sich dann nach Ludwigsburg, ohne jedoch vor dem Herzog von Würtemberg zu spielen, was der Vater Jomelli's Einflusse (S. 40) zuschreibt. Besser ging es in Schwetzingen, wo sich der Churfürst von der Pfalz befand. Nun reis'te die Familie über Mainz, Frankfurt, Koblenz, Bonn, Aachen, nach Brüssel, überall bewundert, wiewohl nicht immer gleich reichlich belohnt, was der Vater nie zu erwähnen unterlässt.

Höchst naiv klingt seine Äusserung S. 44: »In Aachen war zwar die Prinzessin Amelie, des Königs von Preussen Schwester; allein sie hat kein Geld. Wenn die Küsse, die sie meinen Kindern, zumal dem Meister Wolfgang, gegeben hat, Louisd'or's wären, so hätten wir froh seyn konnen. Aber weder der Wirth, noch die Postmeister lassen sich mit Küssen abfertigen.« Bei aller Liebe für die Kunst kann der Vater nie sich von diesem prosaischen Gesichtspunkte rein lossagen. Und freilich mochte die Noth oft darauf hindrängen. Doch ermüdet endlich die Aufzählung der Geschenke und Einnahmen. — Am 18. November 1763 kamen sie in Paris an, und blieben 21 Wochen. Brief Grimm's an einen Deutschen Fürsten über das neue Wunder, vom 1. December 1763, S. 46 — 48. „Der Knabe, heisst es hier, der künftigen Februar erst sieben Jahr alt sein wird, ist eine so ausserordentliche Erscheinung, dass man das, was man mit eignen Augen sieht und mit eignen Ohren hört, kaum glauben kann. Es ist dem Kinde nicht nur ein Leichtes, mit der grössten Genauigkeit die allerschwersten Stücke auszuführen, und zwar mit Händchen, die kaum die Sexte greifen können; nein, es ist unglaublich, wenn man sieht, wie es eine ganze Stunde hindurch phantasirt und so sich der Begeisterung seines Genie's und eine Fülle entzückender Ideen hingiebt, welche es mit Geschmack und ohne Wirrwarr

auf einander folgen lässt." u. s. f. Hier erscheint zum ersten Male nicht bloss ein kleiner Virtuose, wie wir deren seit einem Virteljahrhunderte zum Ueberdruse gesehen haben, sondern auch das erste Leuchten des unvergleichlichen Geistes. — Anekdote von Mad. Pompedour, S. 49. Der kleine Mozart spielt in Versailles vor der königl. Familie die Orgel, und macht bald darauf seine beiden ersten Werke, der Mad. Victoire, Tochter des Königs Ludwig XV., und der Gräfin Tessé gewidmet, bekannt. Merkwürdiger Brief des Vaters über die Verdorbenheit der französischen vornehmen Welt, den Hof Ludwig's, seine Aufnahme bei der grossen Tafel am Neuenjahrstage, etc. S. 50 — 58. Dazwischen immer Nachrichten von eingenommenen Louisd'or's und Messen, die für der Kinder Gesundheit in Salzburg gelesen werden sollen. —

Am 10. April 1764 reiseten sie über Calais nach England, spielten vor dem Könige, und während der Vater gefährlich erkrankte, setzte Wolfgang seine erste Symphonie mit allen Instrumenten, besonders Trompeten und Pauken, und demnächst 6 Sonaten, S. 66. 67. Alle schätzten sein Orgelspiel noch höher als sein Klavierspiel, S. 69. Ein sehr ausführlicher Brief von Daines Barrington aus den *Philosophical Transactions* Band 60, für 1770, über den ausserordentlichen kleinen Musiker. Besonders für den Ideenreichthum seiner improvisirten Sätze ist dieser sehr rühmlich, in welcher Beziehung er mit Handel als Knaben verglichen wird. „In London hat Wolfgangerl sein erstes Stuck für vier Hände gemacht. Es war bis dahin noch nirgends eine vierhändige Sonate gemacht worden." Brief des Vaters, S. 102. Im Julius 1765 reisten sie nach dem Haag, wo beide Kinder bis zum Tode krank lagen. Schöne Ergebung des Vaters, S. 105. Er befiehlt, eine Menge Messen zu lesen. — Neue Reise nach Paris, 1766, dann über Lyon nach der Schweiz, wo Salomon Gessner sie freundlich aufnahm, S. 116, endlich nach München, und Ende November 1766, nach einer Abwesenheit von mehr als drei Jahren, wieder

in Salzburg, wo der junge Künstler fleissig die Werke der alten strengen Componisten, Em. Bach, Hasse und Händel studirte, S. 120. Im J. 1767 reisete der Vater mit den Kindern wieder nach Wien, von hier nach Brünn und Ollmütz, wo Wolfgang die Blattern bekam, wobei der Vater sehr edel sich ausspricht, S. 125. In Wien componirte Wolfgang, in des Kaiser's Auftrage, *La finta semplice*, die nicht aufgeführt wurde. Des Vaters strenges Urtheil über den Geschmack der Wiener (*'tis sixty years since!*) S. 129: Nur Possen und Bälle, keine Musik verlangt Gross und Klein. — Mancherlei Neider und Verdruss. Gluck, S. 133—138. »Weil dieses Wunder zu sichtbarlich und folglich nicht zu widersprechen ist, so will man es unterdrücken. Man will Gott die Ehre nicht lassen.« Brief des Vaters, S. 140. Eine Messe Wolfgang's, jedoch erlangte grosse Bewunderung, S. 153. Das Jahr 1769 brachte Mozart in Salzburg zu, mit dem Italienischen und den Tiefen der Composition beschäftigt.

Er wurde zum Salzburgischen Concertmeister ernennt, ein Name, den er bis 1777 führte, und reisete darauf zu Ende des Jahres mit seinem Vater nach Italien. Von hier aus schreibt Wolfgang eine Anzahl Briefchen an die Schwester und Mutter. Sie sind an sich wenig bedeutend, knabenhaft, muthwillig, mitunter läppisch, immer aber musikalisch. Schon hier blitzt nicht selten ein Funke des heitern Witzes, der in seinen Meisterschöpfungen so blendend strahlt. Die Briefe sind deutsch mit italienischen Brocken untermischt, ihr Grundton überall Musik. Der Vater berichtet ausführlich alle genossenen Ehren, gedenkt aber auch der Merkwürdigkeiten des Landes. Von dieser Reise wäre Manches anzuführen, wenn es der Raum erlaubte. Indess die Hauptzüge sind gar Genüge bekannt, und wir eilen zu den Jahren der Selbständigkeit Wolfgangs. Auch in den Italienischen Briefen fehlt es nirgends an Interesse. Man muss sie lesen diese Lnhroden und Verse, und das ehrliche deutsche Urtheil des Vaters immer dagegen halten, um eine genaue Vorstellung der wundersamen Reise im hesperi-

schen Lande zu gewinnen. Wir überspringen M's. Anfenthalt in Mailand, 1770, wo seine erste Oper Mitridate aufgeführt wurde, eben so die Reise nach München und wiederum nach Mailand, 1773, wo ihm, durch die Oper *Lucio Silla*, und seine Serenaten, so lauter Beifall zu Theil ward.

Bei weitem höher steigt das Interesse dieser Mittheilungen da, wo der junge Wolfgang selbständig auftritt. Dies geschah zuerst 1777, indem er mit seiner Mutter eine grössere Reise unternimmt. In München wäre er nicht ungern geblieben, wenn sich eine Aussicht eröffnet hätte, S. 300 — 308. Von da ging er nach Augsburg. Lob der Steinischen Pianoforte's, S. 311. Mozart's Orgelspiel bezauberte Alle, S. 316. Sehr rühmlich für des jungen Künstlers Gesinnung ist seine Antwort auf einen Namenstagwunsch des Vaters: »Lebe der Papa unbesorgt; ich habe Gott immer vor Augen, ich erkenne seine Allmacht, ich fürchte seinen Zorn; ich erkenne aber auch seine Liebe, sein Mitleiden und seine Barmherzigkeit gegen seine Geschöpfe; er wird seine Diener niemals verlassen. Wenn es nach seinem Willen geht, so geht es auch nach meinem, mithin kann es nicht fehlen, — ich muss glücklich und zufrieden seyn.« Brief aus Augsburg vom 24. Oct. 1777, S. 320. Wer erkennt nicht die Bedeutsamkeit solcher Grundlagen für das ganze künftige Leben Mozart's? — Oder sind dies nicht Tone himmlischer Zuversicht, wie sie in M's Kirchensachen, selbst im Bequiem, immer so froh und voll anklingen?—

Bis zum Marz des Jahres 1778 verweilte Mozart in Mannheim, ohne, seinem Wunsche gemäss, dort eine Anstellung finden zu können. Sehr harte Urtheile über Vogler, z. B.: »er ist ein Narr, der sich einbildet, dass nichts Besseres und Vollkommneres sei, als er. Das ganze Orchester von oben bis unten mag ihn nicht« S. 328 — 336. Man muss dabei wohl an jene Zeit (1777) denken, um so ganz anders klingende Urtheile neuerer Meister, z. B. R. M. v. Weber's (nachgelass. Schriften Th. 2) oder vielmehr die Mozart'sche Aeusserung selber,

erklärlich zu finden. M's bessere Werke entstanden erst später. Die damals vorhandenen nennt M. unerträglich, verworren und langweilig, wie die Spielart Vogler's. Im März 1778 kam Mozart mit der Mutter in Paris an. Von hier, wo er sich eine Existenz zu verschaffen und den Ruhm, welchen man in Deutschland an ihm noch vermisste, zu erwerben trachtete, findet sich eine Reihe von Briefen an den Vater. Er beklagt den verkehrten Geschmack, die Zerstreutheit der Franzosen, er schildert die Kabalen, welche seinem Vorhaben, eine Oper zu schreiben, in den Weg traten. Nur eine *Symphonie concertante* und die Symphonie in *D* für das *Concert spirituel*, brachte er zu Stande, die beide den grössten Beifall erlangten. Hervorzuheben ist hier z. B. M's Besuch bei der *Duchesse* de Chabot, der er, in eiskaltem Zimmer, während sie mit einigen Herren ruhig fortzeichnete, vorspielen musste, bis endlich ihr Gemahl kam, ihm aufmerksam zuhörte, und er nun spielte — »wie ich spiele, wenn ich guter Laune bin.« S. 365. Dann die Unterrichtstunden im Generalbasse, welche M. der jungen Herzogin de Guines, einer Virtuosinn auf der Harfe, gab, welche nach vier Lectionen Menuette komponiren sollte, aber »es kam nichts,« weil sie keine Gedanken hatte, S. 372. Mozart's Vater wandte sich unterdessen, in hier mitgetheilten Briefen, wiederhohlt an den Pater Martini zu Bologna, um durch ihn seinen Sohn dem Churfürsten von Bayern empfehlen zu lassen. Auch hier spricht sich die Sorge und Liebe des redlichen Alten, der für seinen geliebten Wolfgang Alles aufgeopfert und sich selbst in Schulden gestürzt hatte, rührend aus. In Salzburg beim Fürsten-Erzbischof war nichts von Belange zu erhalten. Unterdessen stirbt Mozart's Mutter in Paris, am 3. July 1778.

Dabei bewährt sich M. als den liebendsten Sohn und Bruder, indem er dieses Unglück dem Vater und der Schwester allmälig und schonend mittheilt. Sein Brief ist voll Gemüth und wahrer Empfindung, S. 383. Des Vaters Antwort, S. 388 ff., lässt uns in das Innerste des Familienverhältnisses blicken. Er beweint die theure Ge-

fährtin, erinnert Wolfgang an seine Pflichten gegen ihn und die Schwester, und offenbart einen kräftigen, reinen Sinn. — Von Paris, wo sich Mozart immer weniger gefiel, ging er nach München, um den **Idomeneo** aufzuführen, November 1780. Die Correspondenz über diesen ist sehr anziehend. Nachdem viele Kabalen überwunden, eine Menge theilweiser Proben, endlich auch eine vollständige, in Gegenwart des höchst befriedigten Churfürsten, gehalten worden (S. 422), wurde, im Januar 1781, die Oper mit grösstem Beifalle gegeben. — Im November dieses Jahres finden wir Mozart in Wien, wo, nach allerlei misslichen Händeln mit seinem bisherigen Beschützer und Herrn, dem Erzbischoffe von Salzburg, der Ms. Grösse und Selbstbewusstseyn nicht gelten lassen wollte, ihm endlich gelang, Joseph's II. Auge auf sich zu ziehen. Merkwürdig ist der Wettstreit mit **Clementi**,*) wozu der Monarch Mozart veranlasste, S. 449. Mozart studirte hier viel Bach'sche und Händel'sche Fugen, durch den Baron von Swieten bewogen; schrieb selbst auch dergleichen auf seiner Constanze Wunsch, wie er seiner Schwester erzählt, S. 451. Durch Pianoforte-Compositionen wuchs nun von Tag zu Tage sein Ruhm, während er zugleich die **Entführung aus dem Serail** aufführte. Wie sehr ihn bei derselben alles Einzelne beschäftigt, wie weit Mozart entfernt war von dem, was man ein wildes oder wohl gar **blindes** Genie nennt, zeigt der merkwürdige Brief über diese Oper vom 26 Sept. 1781, der über sehr Vieles in ihr die trefflichsten Winke enthält. Alles, sogar der Text und die Reime, denen er übrigens herzlich gram war, ist von ihm erwogen, und jedem ein bestimmter Charakter zugetheilt. Ungern enthalten wir uns, Proben dieses sehr bemerkenswerthen Briefes zu geben, S. 454 ff. — Am 4. August 1782 verehlichte sich Mozart mit Constanze von Weber, nachdem er vorher seines Vaters Einwilligung erhalten. Seine Beschreibung der Hochzeit, S. 466, hat etwas freudig

*) Vergl. nachstehend, S. 238.

Bewegtes, das ungemein wohlthut. — Ueberhaupt erscheint M. zu dieser Zeit immer eifrig bedacht, seinen guten Ruf gerettet und von seinem Vater anerkannt zu sehen. Späterhin mag ihn dieser Ernst mitunter verlassen haben, als sein Ruhm, mit ihm auch Lebensgenuss und Lockungen, täglich zunahmen. Mit dem Jahre 1783 und 1784, wo er durch *Figaro* Besitz nahm von der Blüthe der deutschen Oper, werden seine Briefe immer seltener. Manche sind, nach Horrn v. Nissen's Versicherung (s. Vorrede,) vom Vater vernichtet worden, weil sie Anspielungen auf Maurerei enthielten. Nur gelegentlich erfahren wir, wie unablässig ihn seine Concerte, Academien u. s. f. beschäftigten. Ueber die folgenden Jahre, bis zu seinem Ende, liefert die neue Biographie, im Verhältniss zu den früheren Jahren, weniger Unbekanntes. Es sind meist die bekannten Nachrichten, zum Theil mit den Worten der früheren Berichterstatter. Ohne uns dabei aufzuhalten, weil ja jeder Wissbegierige das Buch selbar befragen wird, erwähnen wir nur noch der Stelle, wo der Entstehung des Requiems gedacht wird. Diese findet man hier ganz nach der gäng und gebe gewordenen Art erzählt, S. 554 und 565, und selbst der Name des Bestellers wird erst an einem andern Orte genannt. (Es ist kein Vorzug der neuen Arbeit, in so höchst wichtigen Punkten nur die ausgetretenen Pfade wieder einzuschlagen. Doch dazu liessen sich noch mehre Belege anführen. —) Mozart's Todestag ist der 5. December 1791, nach S. 564. An manchen Orten findet er sich anders, also fehlerhaft angegeben. Die nähern Umstände enthält ein Brief seiner Schwägerinn Sophie, S. 573. Die Wittwe erhielt vom Kaiser, bei dem sie ihren verstorbenen Gatten gegen schlimme Verläumdungen rechtfertigte (S. 581), eine Pension, von 260 fl. — Ueber den jüngern Sohn Mozart's, Wolfgang Amadeus, geb. 1791, trefflichen Clavierspieler und Musikdirector zu Lemberg, seine Reisen und Werke, namentlich sein jüngst begonnenes tieferes Studium der Tonsetzkunst, folgen von S. 585 an mancherlei Nachrichten, und dann von S. 622 der letzte Abschnitt:

Mozart als Künstler und Mensch. Er sammelt vollständig, und immer noch willkommen, Alles, was von einzelnen Zügen und Anecdoten, aus M's Leben auch sonst wohl bekannt ist. — Zugegeben sind dem Bande ein grosser Steindruck, Mozart mit seiner Schwester am Flügel, zur Seite der Vater, und fünf kleinere Blätter von lobenswerther Ausführung, Mozart als siebenjähriger Knabe, *) als junger Mann, seine Gattin, seine beiden Söhne, sein Vaterhaus zu Salzburg, endlich das Bildniss des Hrn. v. Nissen, ausserdem noch einige Notenblätter, Jugendarbeiten u. dgl. Mozart's enthaltend. —

Der Anhang umfasst ein Verzeichniss von Mozart's hinterlassenen Werken, unter welchen viele gedruckt, viele blos angefangene Bruchstücke, manche, besonders aus frühern Zeiten, nicht bekannt gewordene Arbeiten sind. Ein Requiem ist nicht darunter. **) Es sind an 800 Stücke, nach S. 23. Daran reihen sich Betrachtungen über die Eigenthümlichkeit seiner Kunst, seiner Werke, besonders der Opern, die einzeln durchgegangen, die Stimmen für und wider abgehört, selten aber kräftige Resultate gezogen werden. Im Ganzen hat dieser Abschnitt wenig Befriedigendes, und gleicht mehr einem Zusammenguss vieler streitenden Substanzen. Dass manches Treffende vorkommt, versteht sich von selbst, nur kein das Ganze gestaltender Geist. Wozu nur einen J. B. Schaul seine Armseligkeiten gegen Mozart hier noch einmal sagen lassen, nachdem ihn K. M. v. Weber längst zur Ruhe verwiesen? (Naegeli. Schr. Bd. II.) Oder ist Mozart's Grösse noch ein Zankapfel streitender Parteien? ein Rechtshandel, der erst von Unberufenen gehörig durchgesprochen wird, ehe er vor den Richter gelangt?

*) Siehe die Beilage. Rd

**) Eine neue, vollends fast lustig zu nennende Beurkundung über die Echtheit oder Unechtheit dieses Requiem, ist die, neuerlichst vom unermüdlichen musikalischen Literator, Herrn Hofrath André, herausgegebene treue Nachbildung desjenigen Manuscriptes, welches Herr Abbé Stadler, als eine getreue Abschrift der Mozartischen Requiems-Manuscriptblätter, bis jetzt als Heiligthum aufbewahrt, und in seinen trefflichen Schriften über die Echtheit des Requiem als Beweismittel angeführt hatte, und welches Herr André nunmehr, mit all den leeren Blattseiten aus welchen das köstliche Mspt. besteht, abgedruckt und der Welt vor Augen gelegt hat. Nächstens soll auch in den gegenwärtigen Blättern nähere Nachricht davon gegeben werden.
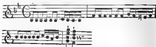
— Ueber das **Requiem** folgt S. 168 ein besonderer Abschnitt. Fest wird auch hier an der Sage von dem unbekannten Besteller, von Mozart's trüber Ahndung, und seinem Eifer bey der Arbeit gehalten. — Benedict Schack, ein Sänger bey Schikaneder, für den Tamino geschrieben wurde, zugleich Freund und Hausgenosse Mozarts, erzählt, nach der Note S. 169, M. habe für die Composition des Requiem 50 Ducaten, die Hälfte davon vorausbezahlt, erhalten, und den grössten Theil desselben auf der Laimgrube im Trattner'schen Garten geschrieben. Noch am Vorabende seines Todes liess er sich die Partitur an das Bette bringen, und sang (2 Uhr Nachmittags) selbst noch die Altstimme. Bei den ersten Tacten des *Lacrimosa* fing M. heftig zu weinen an, legte die Partitur bei Seite, und verschied 11 Stunden später, um 1 Uhr Nachts, 5. Dec. 1791. — Breitkopf und Härtel erhielten von der Wittwe eine Copie des Requiem's, und der Graf Wallsegg wurde mit mehren abgeschriebenen Musicalien abgefunden. Nach S. 170. Den Schluss macht ein Verzeichniss der Denkmale, Denkmünzen, Gedichte, Bildnisse u. s. w., wodurch man Mozart's Andenken geehrt. — Auf den letzten Seiten erklärt die Frau Etatsräthinn von Nissen, dass sie früher weder Notizen über Mozart's Leben, noch auch Beiträge zu schon erschienenen Biographien M's zum Behufe der öffentlichen Bekanntmachung gegeben habe. — Dem **Anhange** sind beigefügt ein Fac-simile von Mozart's Handschrift aus dem Nachlasse: *In te spero o sposo amato*, ein Wiegenlied: Schlafe mein Prinzchen, eben daher, das gar lieblich ist, und die Inschriften des marmornen, zu Ehren des 1826 verstorbenen Herrn v. Nissen errichteten Denkmales auf einem Blatte. —

So viel über dieses Werk. Möge es die Liebe zu Mozart's Geist und Tiefe mehr und mehr befördern. Steht sein irdisches Daseyn auch jetzt oft nur wie eine grossartige Trümmer vor uns, so weht doch in den Werken eine Fülle des Lichtes, welche auch jenes ahnungsvoll bestrahlt.

Ds.

Es trifft oder verletzt auch nicht im mindesten den nachherigen und jetzt allgemein anerkannten Schöpfer und Ausbilder des schönen Styl's auf dem Fortepiano.

Bemerkenswerth ist hier noch Clementi's Eigenthümlichkeit: auf den Fermaten seiner Sonaten längere und höchst interessante, thematisch ausgeführte Zwischenspiele und Cadenzen zu extemporiren, was ihn auch bei jener Concurrenz zur Wahl einer Sonate veranlasste, die zu dem Zwecke zwar geeignet, aber in anderer Hinsicht doch hinter manchen seiner früheren Compositionen dieser Gattung zurück stand. Es war folgende: (*Oeuvres de Clementi, Cahier VI, Son. II, Allegro con brio:*)



und wir haben diesem Thema vielleicht das geniale, in seiner Art unübertroffene Allegro der Ouvertüre zur Zauberflöte zu danken. —

Sollte ich in irgend einer Angabe hier wesentlich irren, so kann ja der in London lebende Muzio Clementi, ein noch rüstiger achtzigjähriger Kunst-Veteran, wenn er's nöthig glaubt, seine gute Feder zur Berichtigung bald eintauchen. —

So viel über eine Angelegenheit, deren Erörterung, in Hinsicht Clementi's, ganz überflüssig für Diejenigen wäre, die ihn als Componisten und Virtuosen, als Letztern aber besonders in seiner spätern Kunst-Epoche, genau kannten.

Berlin, im Juni 1829.

Ludwig Berger.

N. 1. Die Schöpfung von Haydn, aufgeführt von *Fr. Bischoff*, angezeigt von *Dr. Georg Henrici.*

Goslar, bei Christoph Lohmann 1828.

N. 2. Vereinfachter und kurzgefasster Unterricht in der Theorie der Tonsetzkunst mittelst eines musikalischen Compasses, entworfen von *K. G.*

Essen, bei G. D. Bädeker 1828.
Angezeigt von *G. W. Fink.*

Das erste dieser beiden Schriftchen enthält 36, das andere nur 27 Octavseiten. Solche kurzgehaltene Darstellungen haben, um vielfacher Ursachen willen, meist das Unglück, von den Buchhändlern selbst, wie vom Publicum nicht so beachtet zu werden, wie es manche derselben, worunter auch die eben genannten gehören, wohl verdienen. Es gereicht mir daher zu einem besondern Vergnügen, ausführlicher über beide Werkchen in diesen Blättern mein individuelles Urtheil öffentlich auszusprechen, mit vorangeschickter Versicherung, dass ich weder mit den Herrn Verfassern derselben, noch mit ihren Buchhandlungen, in irgend einer Verbindung stehe, eine Bemerkung, die nur derer wegen ihr Plätzchen finden mag, die mich in meiner menschlichen Handlungsweise nicht kennen.

Die Schreibart in N. 1 ist so anziehend und unterhaltend, dass wir schon um desswillen das Werkchen empfehlen würden, wenn auch weniger dem Musiker und musikalischen Dichter wichtige, noch lange nicht genug besprochene Gegenstände im Laufe der Darstellung zur Sprache gebracht worden wären. Um eine solche Unterhaltung nützlich und erfreulich zu machen, ist es nicht eben erforderlich, dass man alle darin behandelten Punkte mit gläubigem Gemüth unterschreibt, sondern es wird hauptsächlich darauf ankommen, dass die Gedanken eines Andern mit so viel Lebendigkeit und Klarheit ausgesprochen sind, dass der Leser selbst dadurch zum Denken angeregt und ihm mittelst derselben eine eigene Ansicht

gewonnen wird; und gerade dies ist es, was wir bei Mehren durch eine genauere Anzeige hervorbringen möchten, was wir für den Hauptzweck aller Recensionen erklären. —

Gleich die Einleitung beginnt mit einer zeitgemässen gewählten Vertheidigung der Deutschen gegen den neulichen Vorwurf der Engländer, wir wären tonkünstlerisch toll, was mit Recht, sollten Einige unsers Volks diese Tollheit auch mit einigen andern Völkertheilen, immer noch für besser gehalten wird, als musikschleff, wobei wir nur noch an Luthers Wort erinnern „Wasser thut es freilich nicht“ u. s. w. Darauf wird nun in gewählter Sprache die Liebe vieler Tentschen zu heiliger Musik erhoben und unter den Beförderern derselben der Hr. Musikdirector Bischoff in Hildesheim rühmlich genannt, der weder Zeit noch Aufwand scheut, das Beste unter den geistlichen Werken möglichst oft und gut zu Gehör zu bringen, welcher auch am 27ten Septbr. 1827 die Schöpfung von Haydn in Goslar aufführte. S. 5 werden darauf einige Bemerkungen über Text und Composition vorangeschickt. Der Dichter (oder Textverfertiger) wird belobt, dass er sich möglichst genau an die Bibel kielt. Auch die Zuthaten, heist es, sind im Volkstone, zuweilen sogar in einer gewissen kindlichen Einfalt abgefasst, was der Bearbeitung des Tondichters vielleicht mehr zum Nutzen als zum Nachtheil gereichte. »Denn solche Stoffe, die am wenigsten dichterischen Schwung haben, lieben die Tonsetzer am meisten.« Wenn nun auch diese Bemerkung durchaus keine so ganz neue ist, wofür sie der Verf. hält; wenn ihr auch in einem so kurzgehaltenen Umrisse nicht die Aufmerksamkeit gewidmet werden konnte, die ihr gebührt, soll ein von allen Seiten wohlerwogener Endspruch folgen, der das Urtheil der Leser möglichst sicher stellt, wesshalb wir der Untersuchung noch immer einen in Dichtkunst und Musik gleich einheimischen Bearbeiter zu wünschen haben: so werden doch auch diese wenigen Andeutungen über unsern Gegenstand mancherlei Ge-

danken aufzulochen im Stande sein, da Alles, was mit Geist gegeben wird, Geist lebendig macht. „Tonkunst, heist es weiter, ist Ausdruck der Gefühle durch einfache Tone, die Sprache Ausdruck des Gefühls und der Gedanken durch gegliederte, bestimmtere Töne (durch Worte), sie ist Bezeichnung des Gefühls und der Gedanken zugleich, des ganzen, oft sehr gemischten geistigen Zustandes.“ Hier hat der Verf. allerdings den Hauptpunkt richtig aufgefasst, warum nicht alles menschlich Geistige auch zugleich in das Bereich der Tonkunst gehoren kann; auch ist richtig in der kurzen Darstellung bezeichnet, oder doch angedeutet, was zunächst und für die Mehrzahl (wir leugnen, für Alle) davon ausgeschlossen wird, wir mögen auf Hörer oder auf Tondichter sehen: aber die Dunkelheit des Ausdrucks, die mit der Kürze nur zu gewöhnlich verbunden ist, verkümmert die Eindringlichkeit der Bemerkung zu bedeutend, als dass wir nicht eine ausführlichere und genauere Erörterung eines Gegenstandes wünschen sollten, dessen oberflächliche Behandlung bereits zu manchem Fehlgriffe der Komponisten mit verleiten half. Wer konnte wohl der Sprache bestimmtere Töne, als der Musik zuschreiben? Der Ausdruck ist durchaus falsch. In beiden hat das Wort Ton eine ganz verschiedene Bedeutung, so dass sie sich auf diese Weise gar nicht wohl vergleichen lassen. Thut man es dennoch, so wird man gerade umgekehrt der Musik bestimmtere Töne zuschreiben müssen. — Der Verf. fährt fort: »Je zusammengesetzter die Gefühle des Menschen, besonders aber, je mehr der Sinnenwelt entzogen, sich in den Unsichtbaren und Unhörbaren verlierend, und überhaupt, je inhaltschwerer die Gedanken eines Gedichts sind: desto schwerer wird es der Tonkunst, den vollen Gehalt derselben durch ihre Laute (?) wiederzugeben. Aber die einfachen Naturlaute sind allen fühlenden Seelen, sie sind sogar den Thieren verständlich.« Es will uns fast bedünken, als wäre dadurch die Musik ein wenig gar zu niedrig gestellt worden. Nicht einmal von der neuern italiänischen Musik

möchten wir behaupten, dass sie es allein mit dem blos äusserlichen Schmerzausgeschrei und mit dem Taubengirren sinnlicher Genüsse zu thun haben. Wir können auch nicht glauben, dass die fühlende Seele mit dem Gefühl der Nerven verwechselt werden dürfe, so sehr wir auch wissen, welche Dienste der Veredlung und der Anregung eines dem andern leistet. Stünde es mit der Musik so, wie liebten sie nicht. Der Verf. will aber dies auch nicht sagen: er lässt sich jedoch verleiten, den Ausdruck geistiger Gefühle (die doch in seiner Entgegensetzung nicht mit unter die Naturlaute gezählt werden sollen?) in und durch Musik für zu schwer anzunehmen. Was einzelnen Künstlern beizumessen ist, darf darum noch nicht der Kunst beigemessen werden. Wenn er darauf zur Rechtfertigung seiner Behauptung so fortfährt: „Eben daher ist unter den vielen versuchten fest (er hätte hier immerhin das „fast" weglassen können) noch keine einzige befriedigende Tonsetzung des erhabenen schillerschen Liedes an die Freude gelungen." — Es hat seinen ganz einfachen und völlig befriedigenden, aber ganz andern Grund. Das sogenannte Lied ist eher alles Andere, nur kein Lied. Da kann auch die Musik keins daraus machen. Will sie es, so vergreift sie sich eben so sehr, wie sich der Dichter in der Ueberschrift vergriffen hat. Nur wolle man uns nicht missverstehen. Wir tadeln das Gedicht nicht, wir wissen es zu schätzen: wir nennen aber die Ueberschrift falsch, wenn anders die Vorstellung, die wir vom Liede haben, die richtige ist. Ein Lied soll nicht blos einfach wahrer Ausdruck irgend eines Gefühls sein, sondern die in den verschiedenen Strophen vorkommenden Wendungen und Gegensätze müssen auch in einem guten Ebenmaasse an denselben Stellen aller Strophen wiederkehren, wenn es musikalisch sein soll. Es darf z. B. nicht in dem einen Verse einer Strophe von freudiger Erhebung und in demselben Verse einer andern Strophe von verdüsternder Trauer oder von Verstandeseinwendungen die Rede sein, was die dem Liede durchaus nöthige Einfachheit geradehin

zerstört. Findet sich dies irgend wo, so ist das Gedicht musikalisch nicht als Lied zu behandeln.

Der Verf. nimmt aber offenbar den Ausdruck **Lied** in einer zu weiten Bedeutung, sonst hätte er Bürgers **Leonore** und Zumsteegs Composition derselben nicht unter die Lieder zählen können. Auch begreifen wir nicht, wie das gleich Folgende, ohne allen Uebergang Hingestellte, hieher gehört: „**Hallelujah**, dieses einfache Wort! und gleichwohl, welch ein ausdrucksvolles, grosses, beinahe riesenhaftes Tongemälde hat uns der unsterbliche **Handel** daruber aufgestellt!" Einfach und erhaben ist allerdings, was durch das Wort angedeutet werden soll: aber ein Naturlaut ist es doch nicht! Gerade darum, weil so viel Hohes in diesem Ausdrucke liegt, konnte Händel so Grossartiges an dieses Wort knüpfen und damit dem Geiste wie den Sinnen genug thun. Geht nicht im Gegentheil aus diesem Beispiele deutlich hervor, wie erhaben Geistiges die Musik darzustellen vermag? Nur mit weitschichtigen Zergliederungen, kleinlichen Beschreibungen und Ausmalungen einzelner Theile, trocknen, verständigen Erörterungen und ausgedehnt leeren Declamationen weiss die Kunst der Tone nichts anzufangen. Darin stimmen wir aber mit dem Verf. völlig überein, wenn er Erhabenes und Schönes, verbunden mit dem Einfachen, für die trefflichsten Unterlagen der Dichtkunst erklärt, welche die Tondichtung in ihr leuchtendes Gebiet liebend aufnehmen soll. Nichts ist der Tonkunst so gefährlich, so Kraft zerstörend, als zersplitternde Ausmalungen des Einzelnen, Spielereien mit Nebendingen und unwürdige Darstellungen des Handgreiflichen und des hörbar Natürlichen, z. B. einer Schlacht, eines Seesturmes und dgl. Wenn wir auch Tonmalereien nicht geradehin verwerfen, auch nicht einmal im Ernsten: so halten wir sie doch nur alsdann für erlaubt, ja für schön und zweckdienlich, wenn sie eben mit den höhern geistigen Bedürfnissen zusammentreffen. Darauf schildert der Verfasser das Gedicht, das dem Tonwerke Haydns zum Grunde liegt, ver-

misst daran, wie wir Alle, die rechte Mischung des Einfachen und des Erhabenen und beschuldigt es, wenn auch nicht der Gemeinheit, doch oft genug der Flachheit, führt Beispiele an, die wir als zu bekannt gern übergehen und tadelt mit Recht, dass der Dichter überall den Reim verschmähete. Auch scheint ihm der Dichter nicht tief genug in den Geist der biblischen Erzählung eingedrungen zu sein, was wir zum weiteren Ueberlegen dem Leser selbst überlassen, da wir durch unsere Anzeige nur zum Lesen der kleinen Schrift aufmuntern und eigne Gedanken dabei aufregen wollten.

Die Vergleichung Mozarts mit Klopstock passt in keiner Hinsicht. — Originalität wird Ur-Eigenheit genannt. Darauf wird Haydns Musik kurz durchgegangen und die Aufführung mit 150 Spielern und Sängern gepriesen. S. 23 wird auf eine anziehende Weise die Frage beantwortet: Woher die geheime, unnennbare Gewalt der Tonkunst? Sie ist die ergreifendste, sowie die Dichtkunst die erhebenste Kunst. Ist ihre Wirkung mittelbar (durch Gefühle und Vorstellungen) oder unmittelbar (durch den Eindruck oder die Gehörnerven)? — Manches lässt sich wenigstens wahrscheinlich machen. Hauptgedanken sind: Jede Art von Gefühl hat ihren eigenen Ton (?). Ein Theil dieser Wirkung liegt auch in den Gehörnerven. — Das Auge ist das Organ des Verstandes (des Kopfes), das Ohr das Organ des Gefühls (der Brust). — Es ist also nach dem Verfasser die mächtige Wirkung der Musik ein zusammengesetztes Erzeugniss aus den Regungen des gesammten Gefühlsvermögens und aus den unmittelbaren Erschütterungen der Gehörnerven u. s. w.

Zum Schluss wird noch die Frage beantwortet: Auf welche Art wird das Dirigiren bewerkstelligt? Er findet es nicht wohlgethan, dass der Dirigent, der nichts anders, als der Einbläser bei der Bühne ist, so frei vor der ganzen Versammlung dasteht. Je verborgner die Triebfedern wirken, desto mehr wird man befriedigt.

Nicht weniger wichtig, obwohl in ganz anderer Art, ist auch das zweite oben genannte Werkchen, das auf

27 Octavseiten, die Notenbeispiele mitgerechnet, den ganzen Unterricht abzufertigen weiss. Mancher wird stutzen, und doch, behaupten wir, wird dieser allerkürzeste Unterricht unter allen, die wir kennen, für einen geschickten Lehrer ein recht gutes Mittelchen sein, den Anfänger in das Land der Harmonie zu bringen. Ausbebungen lassen sich natürlich nicht geben, man müsste denn das ganze Büchelchen abschreiben: Alles ist kurz und so deutlich, als es sich bei solcher Kürze nur erwarten lässt. Der Verfasser will auch keinesweges den sonderbaren spielen, vielmehr gibt er ganz das Gewöhnliche, nur in zweckdienlicher Zusammenstellung und Auswahl. Nur Eins wird manchem etwas seltsam vorkommen, während es Andere sinnig nennen werden. Unter »Akkord, Harmonie« scheidet der Verfasser die Dreiklänge so: 1) Grundfarbe: a) harte, b) weiche Dreiklänge; 2) Schattirungen: verminderte Dreiklänge. — Stehen diese terzenweise übereinander, so nennt man sie Grundakkorde. Aus diesen Dreiklängen besteht die einfache Harmonie: die zusammengesetzte, künstliche, oder aus umgestalteten Accorden, wohin der sogenannte Hauptseptimenakkord gehört. — Sogar über die Einrichtung eines Tonstücks im Ganzen wird Einiges gesagt; selbst Erklärungen der nothwendigsten italienischen Kunstausdrücke fehlen nicht. Es dürfte daher für nicht Wenige durch dieses Büchelchen einem Bedürfnisse abgeholfen werden sein.

F.

Trio pour Piano, Violon et Violoncelle, composé par *Ferdinand Ries*. Oeuvre 143.

Prix 2 fl. 42 kr. Bei Schott in Mainz etc.

Introduction et Variations brillantes pour le Pianoforte seul, ou avec accompagnement de l'Orchestre, sur un thème de Himmel. oev. 62. und —

Concertino pour Clarinette, avec accompagnement de Piano, d'un Quintuor, et aussi de grand Orchestre; composé par *Ch. Hummel*, Maitre de

Chapelle de S. A. S. le Duc de Nassau. Oeuvre 58.

Mayence et Paris chez les fils de G. Schott
Anvers, chez A. Schott

Unser trefflicher Ries, — Beethoven's, (den erhabenen Mäcen Polyhymniens — Erzherzog Rudolph von Oesterreich, welcher von ihm practische Anweisung im höher ausgebildeten Vortrage der Pianoforte-Spiel erhielt, und seinen eigenen, herzlich geliebten Neffen ausgenommen) erster, letzter, und also einziger Schüler — lässt hier abermals eine Schöpfung seines schönen Talentes und unermüdlichen Fleisses ans Licht treten, aus welcher dem Beurtheiler die so angenehme Pflicht erwächst, nur lob- und preiswürdiges sagen zu müssen. Es gibt ja — Dank den Pierinnen, — überhaupt, und, — ohne eitle Prahlerey und stelzen, egoistischen Selbstdünkel darf man behaupten, — vorzugsweise in unserm theuern Vaterlande, eine nicht unbedeutende Zahl Namen, von so gutem, allenthalben respectirtem, ächtem, zusatzfreyem Metall-Klange, dass bey ihnen die schlichte Anzeige: — »diess und jenes ist von diesem und jenem erschienen; geht, kauft, geniesst und erfreut euch daran!« — vollkommen genügt, und jeden armseligen Nothbehelf einer schalen, die wahre Künstlerwürde vielmehr schändenden Lobhudeley entübrigt. — Somit können wir uns denn blos auf allgemeine, nur zum Fingerzeige, was der emsige Sucher zu finden erwarten darf, dienende Reflexionen beschränken, und solches auf eine kurze Scizze der drey Hauptbestandtheile reduziren. — Der erste Satz — *Allegro con brio*, c-moll, 4/4-Tact, ist ernster Natur; ein männlichkräftiges Thema; feurige Coloraturen — rasch dahinströmende chromatische Läufe — stark markirte Octaven-Gänge — elegante Ornamente; sanft klagend die, gleich mild erquickenden Sonnenstrahlen, aus leichenfarbnen Nebelgewölk hervorblinkende *Cantilene* — in *Es*, *As*, und *C*-dur; — imposant durch Erweiterung des Motivs die energische Schlussformel. — Das höchst sentimentale Adagio, *As*-dur, 2/4, kann mit den Bewunderten ihrer Schwestern sich messen, und darf wahrlich keine Parallele scheuen; Harmonie und Melodie sind hinreissend schön; doch der Beysatz: *con espressione*

— je nicht zu übersehen; sondern wohl zu beherrigen, und treu ihm Folge zu leisten. — Stufenweise aufsteigend im *unisono* geschieht der Uebergang zum Finale, Prestissimo, *c* moll, *C*-dur, 12/8; ein phantasiereiches, charaktervolles Gemälde gegenseitig ankämpfender Leidenschaften; — jetzt aufbrausend mit jugendlichem Ungestümm — dann wieder versinkend in dumpf brütende Melancholie; jetzt mit keckem Trotz heranstürmend — nun aufgeloest in Thränen, und vergehend vor Sehnsucht; zuletzt endlich — erstarkt im Glauben, von Hoffnung gehoben, durch Liebe beglückt, im fröhlichen Taumel, neu verjüngter Lebenslust, nach schweren Prüfungen die Leiden vergessend, und hin sich gebend im reinsten Siegergefühl der ungetrübten Gegenwart! — — Dass die Prinzipalparthie — aus eines Meisters Feder — auch meisterhaft für das Instrument berechnet sey, versteht sich von selbst; aber auch die beyden Gefährten erscheinen nichts weniger denn als Lückenbüsser, nehmen oft recht werkthätigen Antheil, und sind demungeachtet leicht auszuführen.

Hrn. Cap. Hummels vorliegende Arbeiten lassen nicht zweifeln, dass er selbst, sowohl auf dem Piano als auf dem Clarinett, Bedeutendes zu leisten im Stande seyn müsse; was jedem zugetheilt, ist der Eigenthümlichkeit angemessen, und so effectuirend hingestellt, dass der Hörer entzückt, der Spieler durch Beyfall belohnt wird.

Die Mode, Galanteriestücke zu mehrgestaltigen Productionen einzurichten, verdient Nachahmung; denn ja vielseitigere Zwecke erreicht werden konnen, eine um so ausgebreitetere Universalität lässt sich verbürgen. So sind z. B. die sehr brillanten Variationen entweder als Solosatz, oder, im Concertsaal, bey ganzer Orchesterbegleitung, anwendbar; das Clarinett-Concertino erlaubt sogar eine dreyfache Benutzung: erst im Duo, mit Pianofortr; dann als Sextett, mit 2 Violinen, Bratsche, Violoncell, und Contrabassa; endlich, nebst diesen, noch verstärkt durch eine Flote, 2 Oboen, Fagotte, Horner, Trompeten und Pauken.

Der Stich sämmtlicher angezeigten Werke ist schön, deutlich, auch correct; das Papier weiss, compact und dauerhaft; der Preis verhältnissmässig billig. — *Seyfried.*

Cäcilia. *)

Sonett.

Schon hör' ich frohe Jubellieder schallen,
Dass hold der Myrthenkranz die Jungfrau kröne
Und mit dem Loos der Sterblichen versöhne,
Sie, die der Sinnenwelt nicht heimgefallen.

Doch Himmlisches darf nicht auf Erden wallen,
Vergebens prangt es hier in hoher Schöne!
Und nah' und näher gleiten Engelstöne
Herüber sanft aus jenen bessern Hallen.

Da kann die Reine nimmer widerstreben:
Sie reisst den Kranz sich aus den Strahlenlocken,
Zertrümmert der gemeinen Töne Leben.

Verwandt dem höhern Ton der Seraphglocken,
Der Kunst, der himmlischen, zum Schirm gegeben,
Siehst du verklärt Cäcilia aufwärts schweben.

Dr. Aab.

*) Herrn Al. Schreiber zu Dank, bemerke ich hier, dass seine, im dreizehnten Hefte dieser Zeitschrift befindliche, Erklärung der heiligen Cäcilia, als Beschützerin der Kirchenmusik, die nächste Veranlassung zu diesem Sonette war. D. V.

Lösung

der Charade

auf Seite 292 des III. Bandes

Neukomm.

des Buchstabenräthsels

auf Seite 250 des IX. Bandes

Bär, Pär.

des Logogryphs

auf Seite 226 des X. Bandes

Handel, Hendel, Händel.

Die Redaction

an

die verehrten Leser,

beim Schlusse

des

zehnten Bandes.

Wir haben mitunter gesehen, dass Redactionen, nachdem sie den Abschluss einer Lebensepoche, — etwa eines Jahrzehnts — oder auch Eines Jahres, erlebt, sich, und wohl auch dem Publicum, zu diesem ihrem langen Leben aufs feierlichste gratuliren, etc. etc.

Wir wollen, beim gegenwärtigen Abschlusse unseres zehnten Bandes, weder jene Gratulationen, noch jenes Etc. etc. nachahmen, sondern mit dem anspruchlose-

sten, aber redlichsten Bewusstseyn, darauf vertrauen, dass wahre Kunstfreunde unser ehrliches, unwandelbares Streben, dem Schönen, Guten und vorzüglich der **Wahrheit** überall nach Vermögen Förderung und Anerkennung zu schaffen, erkennen und ehren.

Dass, bei solchem rücksichtlosen Streben, freilich hier und da einmal Einer einen, seine Selbstsucht ritzenden Dorn gefühlt, — dass hier und da einmal eine Abstudität auf eine, ihrem Urheber immer noch nicht schonend genug scheinende Art, aufgedeckt worden, — dass diesem oder jenem, mittels hochklingender Kunstphrasen, statt reeller und wissenschaftlicher Kenntnisse, zum Kunsthelden emporstrebenden Schriftsteller, der Schleier seiner Armuth an Realität, seiner Meinung nach immer noch nicht schonend genug, gelüpft werden musste, — das waren davon freilich natürliche, unvermeidliche Folgen, und als solche dann wieder unabwendbare Quellen unversöhnlicher, fanatischer Verfolgungen, welchen, in ihrer Art beispiellos, es denn allerdings gelungen ist, uns mitunter einigen Aerger abzugewinnen, (über welchen wir uns übrigens mit Okens „**Aergertrost**" *)

*) **Isis**, 1817, Nr. 83, Seite 657, „Aergertrost," — „Wir haben schon so viel Aerger und Verdruss wegen der Isis gehabt, dass wir manchmal uns des „Gedankens nicht entschlagen konnten, sie liegen „zu lassen; und dass es wahrlich des Beyfalls meh„rerer und tüchtiger und angesehener Männer be-

trösten wollen,) — und welchen es, zumal bei ihrem planmässig organisirten Zusammengreifen, gewiss nicht misslungen seyn würde, unser Institut nach Wunsch zu stürzen, wäre nicht — und das ist grade unser rechter Stolz und Lohn, — die öffentliche Achtung fest und mit ungewandelter Ueberzeugung auf unserer Seite und die Theilnahme und Unterstützung des Publicum fortwährend durchaus erfreulich geblieben.

So erfreuende und ermuthigende Resultate, legen uns die angenehme Verbindlichkeit auf, auch für die Folge ein stetes Festhalten an denjenigen Maximen zu geloben, deren Beobachtung uns, bis jetzo eine, so ehrende und, wie wir schon mehrmal gesagt, — weit über Verdienst ehrende, Anerkennung erworben hat.

Es veranlasset uns übrigens der Abschluss des zehnten Bandes, nachstehend einen vollständigen alphabetischen Index der, in den vorliegenden 10 Bänden, besproche-

„durfte, um uns standhaft zu erhalten. Die sind „denn auch nicht ausgeblieben, wofür ihnen herzlicher Dank, Aergern muss die Isis freilich „viele, das will sie, das soll sie; eher erfreuen „soll sie mehr, und Kenntnisse mittheilen soll sie „allen, und zwar ächte, bleibende, fordernde Kenntnisse, nicht Tandeleyen." *Oken.*

nen Gegenstände zu liefern, — nicht um einen Reichthum des Inhaltes zur Schau zu legen, sondern zur Bethätigung unseres, gleich in der Ankündigung unsereas Institutes gegebenen, Versprechens: unsern Lesern ein nicht ephemeres, sondern ein, als Magazin von bleibendem Interesse fürder nützliches, Werk in die Hände zu liefern. Die achtungswürdige Leipziger allgemeine musikalische Zeitung ist uns, durch das, als eine reiche Fundgrube höchst schätzbare Register ihrer **zwanzig** ersten Jahrgänge, vorangegangen, und billig werden seiner Zeit auch die anderen verehrlichen musikalischen Zeitschriften auch Ihren Lesern ähnliche Vortheile zu gewähren bedacht seyn.

Mainz am 31. Juli 1829.

Die Redaction der Cäcilia.

Anzeige.

Alphabetisches Verzeichnis

des

Inhaltes der zehn ersten Bände der

Cäcilia.

Die römischen Ziffern zeigen den Band, die arabischen Zahlen aber die Blattseite an.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1 8 2 9.
Nr. 37.

Ankündigung,
betreffend die

Fortsetzung
der
Zeitschrift
Cäcilia.

Dem, vielfältig von Abonnenten, von vielen Buch- und Musikhandlungen, und von allen Haupt-Post-Expeditionen, geäusserten Wunsche zu entsprechen, ist die B. Schott'sche Verlaghandlung mit der Redaction dahin übereingekommen, das künftig ständig *in jedem Jahre Acht Hefte*, also *zwey Bände*, geliefert werden, und die Versendung derselben der unterzeichneten eigenen

Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz

aufgetragen sein soll.

Es werden demgemäss von 1828 an
alljährlich zwey Bände,
oder
acht Hefte,
(nämlich im Jahr 1829 der 10te Band, bestehend aus den Heften 37, 38, 39, 40, — und der 11te Band, bestehend aus Heft 41, 42, 43, 44, — im Jahre 1830 eben so Band 12 und 13 (oder die Hefte 45-52) u. s. f., erscheinen.

Demnach gilt *das Abonnement jederzeit für einen ganzen*
Jahrgang
von Neujahr zu Neujahr, also für *zwey Bände* oder *acht Hefte*, wofür der *Abonnementpreis* 6 fl. Rheinisch, oder 3½ Thlr. Sächs. (ord.) beträgt. Dieser Betrag wird jedesmal gleich bei der Ablieferung des ersten Heftes eines Jahrganges *vorausbezahlt*, und die Berechnung darüber von der hier unterzeichneten
Expedition der Zeitschrift Cäcilia
in Mainz
gepflogen, an welche auch die Bestellungen zu richten sind.

Uebrigens bleiben die Bedingungen dieselben wie bisher, die Hefte werden *ganz dieselbe Einrichtung und denselben Gehalt* wie bisher behalten, und demnach fortwährend jederzeit bedeutend Mehr leisten, als ursprünglich versprochen gewesen, also auch eigene Bandumschläge, mitunter auch Portraite u. dgl., für welches Alles der Umstand bürgt, dass auch *die Redaction* nicht nur *dieselbe bleibt* wie bisher, sondern

sich dem Institute jetzt sogar noch fester verbunden hat als bisher, und dass überhaupt *durchaus in keinem* sonstigen Punkte auch nur das Geringste geändert ist, als nur allein in den oben besagten Punkten der Lieferungs- und Abonnementsbedingungen.

Die verehrlichen Abonnenten können auch noch die bisherigen Jahrgänge, à 2 fl. 24 kr. pr. Band erhalten.

Mainz den 31. Januar 1828.

Die Expedition der Zeitschrift Cäcilia.

☞ In Bezug auf obige Anzeige der *Expedition* der Zeitschrift *Cäcilia*, sehen wir uns veranlasst, diejenigen Herrn Abonnenten, welche unter den nunmehr veränderten Bedingnissen das Abonnement für den laufenden Jahrgang fortzusetzen wünschen, höflichst zu ersuchen, dieses uns, oder der *Expedition* selbsten dahier, anzuzeigen; indem Letztere sich vorgenommen hat, die Versendungen dieser Zeitschrift nur auf feste Aufträge hin zu bewerkstelligen.

Mainz den 1. Februar 1829.

B. Schotts Söhne.

Die Honorare

der Herren Mitarbeiter an der Cäcilia betreffend.

Um Missverständnisse zu vermeiden, geben wir uns die Ehre, den verehrlichen Herren Mitarbeitern an der *Cäcilia* ergebenst zu eröffnen, dass wir einem jeden derselben sein Honorar, auf Erfordern, **jedesmal nach dem Schlusse eines Bandes** berechnen, wie wir dieses schon im Intelligenzblatte Nr. 15. erklärt haben.

B. Schotts Söhne,
Grossherzogl. Hessische Hofmusikhandlung.

Mozart und Süssmayer

ein

neues Plagiat,

ersterm zur Last gelegt,

und

eine neue Vermuthung,

die Entstehung des Requiems

betreffend.

Von

G. L. P. Sievers.

Aus der Feder eines höchst geistvollen und in der Kunst vielerfahrnen und vielseitig gebildeten Mannes erhalten wir in der vorliegenden, so eben in unserm Verlage erscheinenden, Schrift höchst beherzigenswerthe Mittheilungen über eine Angelegenheit, welche — wie die französischen Journale sich darüber ausgedrückt — *qui a soulevé toute l'allemagne.* Der Herr Verfasser, ohne sich zu einer der beiden Parteien zu schlagen, vielmehr als Mozarts **blinder** Anbeter (wie er sich selbst im edeln Sinne des Wortes nennt) in der Mitte stehend, lässt keine der beiden Parteien ohne ein *Tolle* wegkommen, bietet aber zur Beherzigung eines jeden echten Kunstfreundes, ja, eines jeden Rechts- und Wahrheitsfreundes, einen wahren Reichthum äusserst interessanter Bemerkungen und dabei ganz neue historische *Data*, welche gewiss die grösste Aufmerksamkeit verdienen, und von welchen man sich in Deutschland bis jetzt noch nichts hatte träumen lassen.

B. Schott's Söhne.
Hofmusikhandlung.

Nachricht
für
Theater-Directionen.

Die Partitur nebst Textbuch von dem romantischen Singspiel in 2 Akten

Sporn und Schaerpe,

gedichtet von *H. Fuchs* und die Musik nach den besten Meistern arrangirt von *Jos. Küffner*, ist in correcter Abschrift zu fl. 36 — zu haben bey *B. Schott's Söhnen in Mainz*.

Herr *Joseph Küffner* ist als beliebter Tonsetzer hinlänglich bekannt, und hat auch in Zusammenreihung und Auswahl der schönsten Theme anderer Tonsetzer sich so glücklich hervorgethan, dass diese Oper gewiss den verdienten Beyfall finden wird.

B. Schott's Söhne.

Euphrosyne
oder
musikalisches Allerley
für
Liebhaber der Guitarre
von
Carl Eduard Böttcher.

2tes Heft.

Das erste Heft enthält 18 verschiedene Tonstücke für die Guitarre arrangirt, das 2te 15, und ist sowohl für Geübtere dieses Instruments als für Anfänger berechnet, auch wird dasselbe vierteljährlich fortgesetzt.
Der Preis jedes Heftes ist 10 Sgr.
Halle, den 15. December 1828.

C. A. Kümmel.

La Violette von Carafa.

Die neueste Oper von *Carafa La Violette* erscheint in kurzem bey uns im Klavier-Auszug vollständig, so wie auch jede Numer einzeln.

B. Schott's Söhne in Mainz.

Bei

Fr. Laue
in Berlin

sind erschienen, und durch alle Musik-, wie auch Buchhandlungen zu beziehen:

Die Zauberflöte von Mozart,

Oper in 2 Acten für das Pianoforte, à 4ms. arr. von C. F. Ebers. Jeder Act 2 2/3 Rthlr.

Die Entführung aus dem Serail
oder
Belmonte und Constanze
von Mozart.

Oper in 3 Acten für das Pfte., à 4ms. arr. von C. F. Ebers. 1. Act 2 Rthl., 2. Act 2 2/3 Rthl., 3. Act 1 2/3 Rthl.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1829.
Nr. 38.

Mozart und Süssmayer

ein

neues Plagiat,

ersterm zur Last gelegt,

und

eine neue Vermuthung,

die Entstehung des Requiems

betreffend.

Von
G. L. P. Sievers.

Aus der Feder eines höchst geistvollen und in der Kunst vielerfahrenen und vielseitig gebildeten Mannes erhalten wir in der vorliegenden, so eben in unserm Verlage erscheinenden Schrift höchst beherzigenswerthe Mittheilungen über eine Angelegenheit, welche — wie die französischen Journale sich darüber ausgedrückt — *qui a soulevé toute l'Allemagne.* Der Herr Verfasser, ohne sich zu einer der beiden Parteien zu schlagen, vielmehr als Mozarts blinder Anbeter (wie er sich selbst im edeln Sinne des Wortes nennt) in der Mitte stehend, lässt keine der beiden Parteien ohne ein *Tolle* wegkommen, bietet aber

Sammlung beliebter Volkslieder mit Pf. nd. Guit. Begl. Nr. 4, enth.: God have the King und, Würzburger Lied: E biesle Lieb. 4 gr.
Schröter, C. F., 2 Sonatines p. Pf. O. 8. 8 gr.
Tabelle für Flöte mit 1 Klappe. 2 gr.

Bei Unterzeichnetem ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

»Anweisung zu Choralvorspielen mit eingewebter Melodie für verschiedene Formen, in 50 Vorspielen, nebst Zergliederung und instructiver Hinweisung auf deren Bau, so wie Andeutung des Registerzugs und Vortrags über 9 der gangbarsten Kirchenmelodien, für Schulseminarien und angehende Orgelspieler; von Wilh. Schneider, Musikdirector und Domorganist zu Merseburg. Preis 26 1/4 Sgl.«

Der Verfasser hat sich bemüht das Werk für Lehrende und Lernende so zweckmässig als nur moglich abzufassen, indem er, nach vorheriger Anweisung: wie, und auf wie mancherlei Art Melodien in Vorspiele eingewebt werden konnen, jedem Vorspiele eine genaue Zergliederung beigefügt hat, welche auf den Eintritt der einzelnen Stimmen, Bau des Tonstücks etc. belehrend hinweisst.

Halle den 5. Februar 1829.

C. A. Kümmel.

Bei

Fr. Laue

in Berlin

ist erschienen, und durch alle Musik-, wie auch Buchhandlungen zu beziehen:

Tafellieder

für 4 Männerstimmen für die jüngere Liedertafel zu Berlin 4 Hefte à 1 1/6 thlr. 1tes Heft 6 Lieder von L. Berger (von Berlin) oe. 20.; 2tes Heft 6 Lieder von G. Reichardt oe. 5; 3tes Heft 5 Lieder von B. Klein oe. 14; 4tes Heft 6 Lieder von G. Reichardt oe. 7.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1829.
Nr. 39.

à Monsieur Le Redacteur de la Caecilia.

Monsieur,

Plusieurs journaux de l'Allemagne, en rendant compte du succès éclatant qu'a obtenu à Berlin la Musique de la Muette de Portici, *prétendent, je ne sais sur quels renseignemens, que les Barcaroles et plusieurs autres mélodies de cet opéra sont des airs nationaux napolitains que l'auteur a intrecalés dans sa partition.*

Comme éditeur de la Muette de Portici, il m'importe de relever l'inexactitude de cette assertion; je declare en consequence que tous les motifs de cet ouvrage ont été composé expressément par Mr. Auber. Je pourrai invoquer à l'appui de ma declaration le Témoignage de Rossini qui attesterait au besoin qu'il n'a reconnu dans la Muette aucun des airs de son pays.

Du reste, Monsieur, l'erreur des Journalists allemands est un éloge deplus accordé à la partition de Mr. Auber, elle prouve qu'il a bien saisi la couleur de la nation qu'il a mise en scène, puisque des gens exercés ont pû s'y méprendre. C'est un mérite que Rossini s'est souvent plû à reconnaitre dans la Muette de Portici et que personne plus que l'auteur de La donna dèl lago n'est en état d'apprécier.

Recevez Monsieur l'assurance de ma parfaite considération.

E. Troupenat.

Ophicleide.

Dieses sehr wirksame Bassinstrument, von Messing oder Kupfer, mit 9 Kleppen, wird, dem Periser Modell ganz getreu, verfertigt, bei

B. Schott's Söhnen in Mainz.

Zwölf

alte Geigen

berühmter Meister Italiens,

von einem Kenner gesammelt, werden den Geigenliebhabern zum Kauf angebothen von

B. Schott's Söhnen in Mainz.

Anzeige.

Es ist bekannt, dass die Dresdner und Leipziger Blas-Instrumente in Holz und Messing, so wie ächt türkische Becken, Wiener Pianoforte, und ächt romanische Seiten, einen grossen Vorzug haben.

Dergleichen Instrumente sind erster Schönheit, Reinheit und Güte, sowie Musikalien aus allen Verlagshandlungen in grosser Auswahl billig zu bekommen

bei

C. A. Klemm,

Musikalien- und Instrumenten-Handlung in Leipzig, hohe Lilie Nr. 48.

Verkauf.

Die

Musikalische Leih-Anstalt

von

C. A. Klemm

in Leipzig

soll unter annehmbaren Bedingungen verkauft werden, und da dieselbe sehr gut und complet sortirt, und gröss-

santheils in Doupletten ist, so würde der Eigenthümer auch eine Auswahl gestatten, damit der Ankauf erleichtert würde.
Leipzig im Monat April 1829.

Anzeige.

Von dem Oratorium

Jephta,

von

Bernhard Klein,

kann die Partitur in sauberer Abschrift für baare Zahlung von sechs Stück Friedrichsd'or durch mich bezogen werden. Der gestochene Klavierauszug kostet im Ladenpreis 5 Rthlr., und die ausgesetzten Chorstimmen im Subscriptionspreis 1 Rthlr.
Berlin im April 1829.

T. Trautwein.

Anweisung
zu
Choralvorspielen

mit eingewebter Melodie für verschiedene Formen, in 50 Vorspielen, nebst Zergliederung und instructiver Hinweisung auf deren Bau, so wie Andeutung des Registerzugs und Vortrags über 9 der gangbarsten Kirchenmelodien für Schulseminarien und angehende Orgelspieler; von Wilh. Schneider, Musikdirector und Domorganist zu Merseburg. Preis 26¼ Sgr.

Dieses Werk ist so eben bei Unterzeichnetem erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben.
Der Verfasser hat sich bemüht, das Werk für Lehrende und Lernende so zweckmässig, als nur möglich, abzufassen, indem er, nach vorheriger Anweisung: wie, und auf wie mancherlei Art Melodieen in Vorspiele eingewebt werden koennen, jedem Vorspiele eine genaue

Zergliederung beigefügt hat, welche auf den Eintritt der einzelnen Stimmen, Bau des Tonstücks etc. belehrend hinweist.

Halle, den 5. Februar 1829.

C. A. Kümmel.

3tens. II Gesänge für die Bassstimme (die Erzählung vom Schlossergesellen, und Vater Noah) mit Pfte. 1/3 thlr.
4tens. Das Echo, Arie für Sopran mit Pfte. 1/6 thlr.
5tens. Rondeau mignon pour Pfte. oe. 47. 2/3 thlr.
6tens. Sonate p. Pfte. av. V. ou Fl. ou Velle oe. 45. à 1 1/6 thr.

Mozart, Nr. 4, Rec. und Arie: Constanze. 6 gr.
Aus Weibertreue, Nr. 7, Duett: In Stürmen und Kriegen. 4 gr.
Aus Figaros Hochzeit: — Nr. 9, Arie: Dort vergiss. 6 gr.
— Nr. 11, Arie: Ihr die ihr die Triebe. 4 gr.
— Nr. 20, Duett: Wenn die sanften. 4 gr.
Müller, C. F., Divertissemens en forme de walses p. Pf. 8 gr.
Sammlung beliebter Volkslieder mit Pf. od. Guit. Begl. Nr. 4, enth. God save the King und, Würzburger Lied: E bissle Lieb. 4 gr.
Schröter, C. F., 2 Sonatines p. Pf. O. 8. 8 gr.
Tabelle für Flöte mit 1 Klappe. 2 gr.

Neue Verlags - Musikalien

bei

B. Schott's Söhnen

in Mainz.

Theoretische Werke.

Sievers, Mozart und Süssmayer. . . . 1 fl. 12 kr.

Musik für Blas - Instrumente.

Fischer, Cavallerie-Musik. Opus 11. . . 1 fl. 12 kr.
Koch G., Fantaisie et Var. sur des Themes de la Dame blanche pr. Basson avec Orchestre ou Piano Op. 27. 3 fl. 30 kr.
Küffner J., Principes Elementaires de la Musique et Gammes de Basson suvis de 24 Duos pr. 2 Bassons Op. 212. . . . . 1 fl. 36 kr.
— Liv. 1. 2. 3 à . . . . 5 fl.
Spaeth A., Introduction et Var. sur un Theme de Mozart pour Clarinette avec Orchestre ou Piano. Op. 104. 3 fl.

Musik für Streich - Instrumente.

Frankfurter Harmonie Ball-Walzer über Thema aus Oberon 10- oder 6-stimmig Nr. 8. . . . 24 kr.
— — — — über Thema aus Raugraf von Femy, Nr. 9. . . . . 24 kr.

Kreutzer B., Quatuor brillant, d'apres le 11me Concert pour Violon principal. avec acc. d'un e. Violon, Alto et Violoncelle, ou Piano. . . . e fl. 36 kr.
Stehl Fr., Trois Trios fecils pr. 2 Violons et Violcelle Op. 6. . . . . 1 fl. 48 kr.

Clavier - Musik mit Begleitung.

Berr et Fesei Fentaise et Var. pr. Piano et Clarinette ou Viol. . . . . 2 fl. 24 kr.
Beriet, de, et Osborn, Fantaisie sur des Thémes du Comte Ory, pr. Pieno et Violon. . . 1 fl. 36 kr.
Beethoven L. v. Sinphonia Pastorale pr. Pieno Flûte, Violon et Violoncelle, err. par Hummel. 4 fl. 30 kr.
Küffner J., 16me Potpourri du Comte Ory, de Rossini, pour Piano et flute ou Violon. Op. 213. e fl.
Romberg And., Sinphonie in *D*, Nr. 1, pr. Pieno, Flûte, Violon et Violoncelle, arr. par Hummel. 3 fl. 12 kr.
Rossini, Fentaise pr. Piano et Clarinette, ou Viol. ou Flûte . . . .
Rummel, Introduction et Var. brillantes pr. Clarinette ou Violon, et Piano. Op. 67. . . . e fl. 24 kr.
— Fantaisie sur des Thémes de l'opéra L'ultimo Giorno di Pompeji, pr. Pieno seul on avec acc. de e Hantbois, Clarinette, Cor, Basson et Contrebasse. Op. 69. . . . . 3 fl. 30 kr.

Clavier - Musik zu 4 Händen.

Adam And., Clic-Clac des Omnibus, Rondoletto Op. 33. 1 fl. 12 kr.
Frankfurter Harmonie Ball-Walzer über Theme aus Oberon . . . . 24 kr.
— — — — über Thema eue Rangraf Nr. 2. . . . . 24 kr.
Hünten F., Air Tyrolion Varie Op. 27. . . . 1 fl.
— Rondoletto sur un theme du Barkier de Rossini Op. 31. . . . . 1 fl. 24 kr.
— Air Suisse Varie. Op. 32 . . . . 1 fl. 30 kr.
O Jerum Fevorit-Walzer . . . . 8 kr.
Woerner, Sonatine dedie aux jeunes Eccolier Op. 7. 45 kr.

Musik fürs Piano allein.

Adam Ad., Melange tire de l'opera Muette de Portici Op. 25. . . . . 1 fl. 12 kr.
— Clic Clac des Omnibus, Rondoletto Op. 27. 48 kr.
Auber, Trois Airs des Ballettes, le guarache, le Bolero, le Terantelle de l'opere Muette de Portici. 1 fl. 12 kr.
— Ouverture de l'opera La Fiancée, die Verlobte. 48 kr.
— Ouverture de lopera La Muette de Portici. 48 kr.
— Melange sur des Motifs de la Fiancée. 1 fl. 24 kr.

Beethoven L. de, Sinphonie Pastorale arr. pr. Hummel. . . . . 2 fl. 24 kr.
Chauliere Fantaisie et Variat. sur des themes fav. du Comte Ory. op. 66. . . . . . . 1 fl. 24 kr.
Frankfurter Harmonie Ball-Walzer über Thema aus Oberon. Nr. 332. . . . . . . 8 kr.
— — — — über Thema aus Baugraf Nr. 333. . . . . . . 8 kr.
Heilmann Sonatine. Opus 6. . . . . . 45 kr.
Herold F., Rondo Turc facil et Brillante. Op. 47.
— Variation et Rondo Polacca. Op. 40. . 1 fl. 24 kr.
Harz, Variation brillantes sur la Marche de la Muette de Portici. . . . . . . 1 fl. 36 kr.
Hünten F., 4 Rondo sur des themes favoris de Ricciardo et Zoraide, le petit tambour, Cenerentola et Siege de Corinthe. Op. 30 Liv. 1. 2. à . . . 1 fl. 12 kr.
Karr A., Garde a vous Fantaisie sur un Motif de la fiancée. Op. 231. . . . . . 1 fl. 12 kr.
Kuhlau, a Rondo tirée de l'opera Maria Liv. 1. 2. à 1 fl. 12 kr.
Klingel, Klatsch at Lach Walzer Nr. 334. . . 8 kr.
O Jarum! Favorit-Walzer Nr. 335. . . . 8 kr.
Romberg A., Sinphonie en Re Nr. 1 arr. pr. Hummel . . . . 1 fl. 48 kr.
Rogaini, Choix d'airs de l'opera le Comte Ory liv. 1. arrangé par Rummel. . . . . 1 fl. 36 kr.
Weber C. M. de, Derniere Pensée Musical. . 16 kr.

Gesänge mit Guitarre- od. Clavier-Begleitung.

Adam, Romance de l'opera Valentine, Auswahl Nr. 247. 16 kr.
Auber, La fiancée die Verlobte, komische Oper in 3 Akten mit deutschem und französischem Text. Vollständiger Clavier-Auszug. . . . . . 14 fl.
— La Muette de Portici, Oper in 5 Akten mit deutsch. und franz. Text, vollständigem Clavier-Auszug.
Beck, Charfreitags-Chor für 4 Männerstimmen. 36 kr.
Beauplan A. de, Jentendais bien, ich hörte recht Ausw. Nr. 271. . . . . 16 kr.
— La Loi du Baron, der Freiherr und sein Amtmann Auswahl 272. . . . . . . 16 kr.
— La Barque das Boot Nr. 273. . . . 16 kr.
Diehl C., Gegrüsset ihr Fluren. Nr. 270. . 16 kr.
Der Lumpenmann, ein komisches Gedicht, Ausw. 83. 8 kr.
Neukhuflor, Schweizerlied von Gothe: Nr. 275. 16 kr.
Neukomm J., Hymne de la Nuit, Hochgesang von der Nacht. Partitur et Clavier Auszug. . . 10 fl.
Senfsamen-Lied, Musik von Methfessel. Nr. 83. . 8 kr.
Weber G., Mehrstimmige Lieder. Op. 41, 4tes Heft enthält Hymne an Gott für 2 Sing-Chöre. . . 2 fl.

Intelligenzblatt
zur
CAECILIA.
1 8 2 9.
Nr. 40.

Neue Verlags-Musikalien
von
B. Schott's Söhnen in Mainz.
Juli 1829.

	fl.	kr.
Auber, La Muette de Portici (Die Stumme von Portici) Opéra en 5 actes avec accomp. de Piano	14	—
Bojeldieu, les deux Nuits (Die zwei Nächte) Opéra en 3 actes avec accomp. de Piano . .		
Rossini, Guillaume Tell, (Wilhelm Tell) Opéra en 4 actes avec acc. de Piano.		
Von diesen Opern sind die Ouverturen und Gesänge auch einzeln zu haben.		
S. Neukomm, Hymne de la Nuit (Nachtgesang) für 4 Singstimmen mit grosem Orchester, Partitor	10	—
— Clavierauszug	4	—
J. Küffner, 7 Walses à grand Orchestre ou à 5 parties, op. 216	2	42
Rossini, 6 Quatuors pr. Flûte, Clarinette, Cor et Basson, liv. 1 et 2 chaque	4	—
Lafont, Fantaisie de Gioestal, pour Violon et Piano	2	—
Berbiguer, Rondo de Concert pr. Flûte av. acc. de Piano ou Orchestre, op. 98	4	—
J. Küffner, *Potpourri* sur un thême suisse (Alpenlied) pr. Clarinette et Piano, op. 190 . .	1	30
Auber, Ouvert. et 8 Pieces de L'opéra La Muette de Portici (Die Stumme von Portici). arr. pour 2 Violons par A. Braud, ...	1	36
Gfr. Weber, Tafellieder, f. 2 und 3 Männerstimmen mit Chor, und Piano oder Guitarre, op. 42 liv. 1	—	48
Neukäufler, Tafellied als Quartett für 4 Männerstimmen und Piano	—	8
C. Koch, Fantaisie et Variat. sur de Themes de la Dame blanche pour Basson avec acc. d'orchestre, Oeuv. 27	2	48
— avec acc. de Piano	1	24

	fl.	kr.
A. Spaeth, Concertaote pour 2 Clerinette avec acc. d'Orchestre, oeuv.	4	48
— le meme concertaote pour Hautbois et Clerinette	4	48
Barr et Fessi, Fant. sur des motifs du comte Ory pour Clarinette et Piaoo	1	36
Brood et Fessi, Fantaisie sur des motifs du comte Ory pour Violoo et Pianof.	1	36
Ch. Rummal, Fantaisie sur des motifs de l'opera la dernier Jour de Pompeji pour Piano, Flûte ou Hautbois, et 2me Hautbois, Clarinette, Bassoo, Cor cromatique ou Cor en Fa et Basse oeuvr. 69	3	30
Le meme ev. acc. de 2 Vlns Alt et Besse . .	3	30
Le meme pour Pisoo seul	2	—
J. Küffner 17me Potpourri d'apres les 4 airs de Ballets de l'opera La Muette de Portici (Die Stumme voo Portici) pr. Piano et Flûte ou Violon, op. 217	2	42
H. Bertini Etudes caracteristiques pour le Piano, dediés a l'Ecole royale de musique a Paris, op. 66 — liv. 1, 2, 3. chaq.	2	—
Auber, Ouverture de l'opera La Muetta de Portici, (Die Stumme von Portici) arr. pour a 4 mains pr. Piano	1	12
J. Küffner, 3 Airs de Ballets arr. pour musique militaire, op. 118 et 119 — chaque . . .	3	—
Stössel, 6 Musikstücke für Blech-Instrumente der Cavalerie-Musikchöre	2	—
F. Hünten, Variat. de Mayseder op. 40 arr. avec une nouvelle introduction pour le Piano . .	45	—
A. Adam, Clic Clac de Omoibus, Rondoletto à 4 mains pour Piano	1	12
Herold, Intr. et Rondo pour le Piano, op. 44 .	1	12
C. Czerny, Fantaisie brillante sur 3 Themes de Haydn, Mozart et Beethoven pr. Piano, op. 171.	1	36
L. v. Beethoven, 9me Symphonie avec Choeur, oeuvr. 125, arr. a 4 mains par C. Czerny .	6	—
Boieldieu, Ouv. de l'opére les 2 Nuits arr. pr. Piano par Ch. Rummel	—	40
Panseron, Le Songe de Tartini (Der Traum Tartini's) pr. Violoo Solo, le Chant et Piano .	1	36
A. Adam, Melange pr. le Piano sur les motifs de deux nuits, musique de Boieldieu op. 37 . .	1	—
G. Grosheim Religiosa Gesänge für 4 Stimmen mit Clavier- oder Orgel-Begleitung, zum Gebrauch beym Gottesdienst christlicher Confessionen	—	36
J. Penny, Der Rhein, Volksgesang von Th. v. Haupt, für eine Singstimme mit Piano . .	—	16
Derselbe Volksgesang für 4 Singstimmen mit und ohne Piano-Begleitung	—	48
Carcassi, deux airs de l'opera Moïse de Rossini pr. Piano et Guitare, op. 28 liv. 1 et 2 chaq. .	1	12

Ankündigung
für
Theater - Directionen.

Wilhelm Tell
grosse Oper in 4 Akten
mit Ballets,
Musik von Rossini.
Partitur und Clavierauszug.

Von obigem Werke wird im Laufe des nächsten Monats der Clavierauszug mit Verlagsrecht bei den Unterzeichneten erscheinen.

Das Gedicht ist von dem geschätzten Dichter Jouy, und die deutsche Uebersetzung und Unterlegung wird durch die Herrn Th. von Haupt und Jos. Panny besorgt.

Nur durch Uebereinkunft mit dem Pariser Verleger, welcher *keine* Versendung der vollständigen Partitur nach Deutschland macht, wird es möglich, die Partitur mit unterlegtem deutschen Text nebst Textbuch und den gestochenen Clavierauszug um den sehr mäsigen Preis von fl. 66 in 24 fl. Fuss zu erlassen.

Deutsche Theater-Directionen, welche blos die Partitur mit französischem Text zu haben wünschen, können sie bei uns für die Hälfte des Ladenpreises beziehen.

Mainz, im Juli 1829. *B. Schott's Söhne.*

Anzeige.

Zur Erleichterung des Ankaufes der nunmehr vorliegenden 10 Bände der Cäcilia, erbieten wir uns, den Abonnenten des 11. Bandes die vorhergehenden Bände zusammen à 18 fl. = 10 Rthlr. zu erlassen.

Mainz, am 31 Juli 1829.

Die Verlagshandlung
B. Schott's Söhne in Mainz.

Les deux Nuits
Opéra de
Boieldieu.

Ich zeige hierdurch an, dass ich die Partitur dieser neuen Oper, vom rechtmässigen Verleger, *Janet et Cotelle* in Paris, als mein Eigenthum für Deutschland gekauft habe, und für's erste den vollständigen Clavierauszug mit französischem und deutschem Text herausgeben werde.

Bonn den 30ten May 1829. *N. Simrock.*

Anzeige.

Bei'm Durchlaufen meiner Brochüre: Mozart und Süssmayer etc., welche mir erst in diesem Augenblicke zukommt, bemerke ich, dass ich mich (S. 32 unten, und S. 33 oben) in Hinsicht auf die Worte des Hrn. von Nissen: »dass Hr. Stadler ein ungenaues Exemplar vidimirt haben sollte,« zu undeutlich, ja, dem Scheine nach, ganz falsch ausgedrückt habe. Nichts desto weniger befindet sich Hr. von Nissen abermals in dem Falle, einen unrichtigen Ausdruck gewählt zu haben: Hr. Stadler war keine gerichtliche Behörde, folglich konnte er wol zwei Partituren mit einander vergleichen, aber nicht die Richtigkeit einer derselben legal bescheinigen (vidimiren). Unter den ziemlich zahlreichen Druckfehlern, Auslassungen u. s. w., welche in der Brochüre enthalten, aber, wie ich glaube, nicht sinnentstellend sind, will ich nur einen einzigen anzeigen: Seite XXIX des Nachtrags steht: *nil admirare*, statt: *nil admirari*.

Rom, am 2. Juli 1829.

G. L. P. Sievers.




EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 043 859 156





